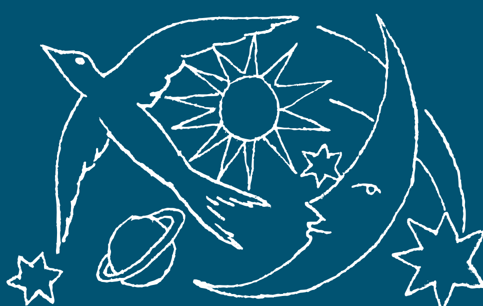
Estudis de Literatura Oral Popular
Studies in Oral Folk Literature

Núm. 9 · 2020



[publicacions] urv

Dades catalogràfiques. Servei de Biblioteca de la Universitat Rovira i Virgili

Estudis de Literatura Oral Popular [Recurs electrònic]. = *Studies in Oral Folk Literature* – Revista electrònica. – N. 9 (2020)- . – Tarragona : Publicacions URV, 2020 -

Anual
Títol variant : Studies in Oral Folk Literature
Textos principalment en català, però també en castellà, francès i anglès
Publicació realitzada per l'Arxiu de Folklore del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili
ISSN 2014-7996
Accés lliure: http://revistes.publicacionsurv.cat/index.php/elop/index

1. Tradició oral - Revistes. 2. Literatura popular – Revistes. 3. Tradició oral – Història i crítica -- Revistes. 4. Literatura popular – Història i crítica -- Revistes. 4. Folklore – Revistes. I. Universitat Rovira i Virgili. Arxiu de Folklore . II. Publicacions URV. III. Studies in Oral Folk Literature Títol.

Estudis de Literatura Oral Popular
Studies in Oral Folk Literature

Secretaria
Arxiu de Folklore
Departament de Filologia Catalana
Universitat Rovira i Virgili
Av. de Catalunya, 35
43002 Tarragona
www.arxiudefolklore.cat
folk@urv.cat

Edita
Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili
Av. de Catalunya, 35 · 43002 Tarragona
www.publicacions.urv.cat
publicacions@urv.cat

ISSN: 2014-7996
Dipòsit legal: T-1198-2012

Amb el suport del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC) (2017 SGR 599) i de la Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni Literari Català.

Taula de continguts

Presentació

Presentation

Després de vuit números publicats de la revista, cadascun d'ells dedicat de manera monogràfica a un tema d'estudi de la literatura oral popular, en aquest novè acollim treballs diversos que no estan acotats a un aspecte específic.

Joan Armangué i Herrero, des de la Universitat de Càller (a Sardenya), enceta la miscel·lània amb un estudi sobre «El Fort Farell segons Francesc Maspons», que té en compte l'aportació d'aquest important folklorista català alhora que les versions que sobre aquest peculiar personatge circulen en versions orals d'altres cultures i també en versions recollides en textos bíblics i en epopeies. Des de la Universidad Nacional Autónoma de México, Santiago Cortés Hernández estudia dos personatges que protagonitzen relats orals documentats a Michoacán i recollits

After the previous eight editions of the journal, each of them a monographic study of a particular area of popular oral literature, in the present ninth edition we have brought together various studies dealing with a range of subjects.

Joan Armangué i Herrero from the Universitat de Càller (Sardinia) starts the miscellany with a study entitled "El Fort Farell segons Francesc Maspons", which examines both the contribution made by this important Catalan folklorist and the versions of this tale that circulate in the oral traditions of other cultures, in biblical texts and in epics. From the Universidad Nacional Autónoma de México and in his article is entitled "Tata Vasco y Tata Lázaro: dos héroes culturales en la tradición michoacana", Santiago Cortés Hernández studies two characters who feature in oral

fruit del treball de camp realitzat entre els anys 2013 i 2018. Es tracta de «Tata Vasco y Tata Lázaro: dos héroes culturales en la tradición michoacana». Mireia Ferrando Simón, de la Universitat de València, s'endinsa en el terreny de les reescriptures literàries amb «Una veu pròpia per a la sirena. D'Andersen a Carme Riera en clau hipertextual», en què estudia com l'escriptora Carme Riera, a *La veu de la sirena*, adopta com a hipotext (o text de referència) el conte de «La sireneta» en la versió fixada (i àmpliament difosa) per Hans Christian Andersen l'any 1837.

Els dos articles següents focalitzen l'atenció en l'obra de Jordi Pere Cerdà (pseudònim d'Antoni Cayrol). En primer lloc, la seva obra teatral i la integració de cants populars en els seus muntatges dramàtics centra l'atenció de Jordi Julià i Garriga, des de la Universitat Autònoma de Barcelona, a «La cançó popular de la Cerdanya i el teatre de Jordi Pere Cerdà». Per la seva banda, Josep Marqués Meseguer, des de la Universidad de Zaragoza, estudia una rondalla concreta («Les tres Maries») inclosa pel folklorista nord-català a *Contalles de Cerdanya* de 1961 i la situa en relació amb la història personal de Cerdà i la figura de l'exiliat a «Les tres Maries de Jordi Pere Cerdà. Emigració i refugis pirinencs en el folklore i l'art contemporani».

En la celebració de l'Any Palmira Jaquetti, amb motiu dels 125 anys del naixement d'aquesta folklorista (1895-1963), és un luxe per als Estudis de *Literatura Oral Popular* comptar amb la participació de Josep Massot i Muntaner, des de l'Institut d'Estudis Catalans. Massot presenta a «Cartes de Palmira Jaquetti a Rafael Patxot i Jubert (1938-1939)» nou cartes inèdites (desconegudes, per tant, fins ara) adreçades per Palmira Jaquetti al gran mecenes català Rafael Patxot i Jubert. Les cartes,

tales documented in Michoacán and collected during fieldwork between 2013 and 2018. Mireia Ferrando Simón, from the Universitat de València, studies literary rewritings in "Una veu pròpia per a la sirena. D'Andersen a Carme Riera en clau hipertextual", in which she studies how the author Carme Riera, in *La veu de la sirena*, adopts as a hipotext (or reference text) the story of the "La sireneta" (Little Mermaid) as set down and popularised by Hans Christian Andersen in 1837.

The two following articles focus on the work of Jordi Pere Cerdà (pseudonym of Antoni Cayrol). First, his plays and his use of popular songs in his dramatic performances capture the attention of Jordi Julià i Garriga, from the Universitat Autònoma de Barcelona, who contributes an article entitled "La cançó popular de la Cerdanya i el teatre de Jordi Pere Cerdà". For his part, Josep Marqués Meseguer from the Universidad de Zaragoza studies a specific folktale ("Les tres Maries" or "The three Marys") included by the Northern Catalan folklorist in his *Contalles de Cerdanya* published in 1961 and relates it to the historical figure of Cerdà and that of the exile in "Les tres Maries de Jordi Pere Cerdà. Emigració i refugis pirinencs en el folklore i l'art contemporani".

To celebrate the Year of Palmira Jaquetti and the 125th anniversary of the folklorist's birth (1895-1963), *Estudis de Literatura Oral Popular* is delighted to feature a contribution by Josep Massot i Muntaner, from the Institut d'Estudis Catalans. In "Cartes de Palmira Jaquetti a Rafael Patxot i Jubert (1938-1939)", Massot presents nine previously unknown and unpublished letters from Palmira Jaquetti to the great Catalan patron Rafael Patxot i Jubert. The letters are

editades i anotades per Massot, venen precedides per un complet estudi que aporta informació molt valuosa sobre la folklorista en aquest període difícil de la seva vida i en un context com és el del final de la guerra civil espanyola.

A partir d'una versió recollida per ell mateix, Salvador Rebés i Molina, del Grup d'Estudis Etnopoètics, ens ofereix unes «Notes sobre una versió d'"El fals testimoni" recollida a Calafell», en les quals ressegueix els aspectes comuns i les diferències respecte a altres versions d'aquest «infame crim per honra» i les acompanya de documentació gràfica. Finalment, Emili Samper Prunera, de la Universitat Rovira i Virgili, ofereix l'experiència duta a terme en una ruta sobre llegendes de la ciutat de Tarragona, que es va realitzar amb èxit l'any 2017 dins del cicle d'activitats «La ciutat a cau d'orella», organitzat conjuntament pel Servei Municipal de Joventut de l'Ajuntament de Tarragona, la Biblioteca Pública de Tarragona, l'Arxiu de Folklore de la URV i l'Escola de Lletres. «La ruta "Espais llegendaris de Tarragona": quan la llegenda torna a la ciutat» inclou també documentació gràfica sobre els diferents punts de la ruta, així com la reproducció dels textos que van servir de base per a la seva elaboració.

Aquest novè número inclou, com ja és habitual, la ressenya de quatre llibres, que en aquesta ocasió són: *What a Wonderful World of Legends! Articles on rumours and legends* d'Eda Kalmre (2018), T*exto y contexto. Los géneros del folklore oral en Olvera y Alpandeire* de Juan Antonio del Río Cabrera (2015), *La llegenda* amb edició a cura de Magí Sunyer i Emili Samper (2019) i *Contes d'Aubrac* de Marie-Louise Tenèze i Alain Rudelle, en una edició bilingüe en occità i francès duta a terme per Josiane Bru i Jean Eygun (2019).

Finalment, en aquest número es dona notícia de dos esdeveniments.

edited and annotated by Massot and are preceded by a complete study that provides highly valuable information on the folklorist during this difficult period in her life and in the context of the end of the Spanish Civil War.

Using a version that he collected himself, Salvador Rebés i Molina, from the Ethnopoetic Studies Group, offers us some "Notes sobre una versió d'"El fals testimoni" recollida a Calafell" in which he explores the similarities and differences between this and other versions of this "infamous honour crime" and accompanies them with graphic documentation. Finally, Emili Samper Prunera, from the Universitat Rovira i Virgili, describes the "Legends of the city of Tarragona" route, an activity held in 2017 as part of a series of events under the heading "La ciutat a cau d'orella", organized by the Tarragona City Council's Municipal Youth Service, Tarragona Public Library, the Folklore Archive of the URV and the School of Arts. His article "La ruta 'Espais llegendaris de Tarragona': quan la llegenda torna a la Ciutat" (The "Legendary Spaces of Tarragona Route": when legends return to the City) also includes images relating to the different points of the route and reproductions of the texts on which it was based.

This ninth edition includes, as always, reviews of four books which, on this occasion, are: *What a Wonderful World of Legends! Articles on rumours and legends* by Eda Kalmre (2018), *Texto y contexto. Los géneros del folklore oral en Olvera y Alpandeire* by Juan Antonio del Río Cabrera (2015), *La llegenda* edited by Magí Sunyer and Emili Samper (2019) and the bilingual Occitan-French *Contes d'Aubrac* compiled by Marie-Louise Tenèze and Alain Rudelle and edited by Josiane Bru and Jean Eygun (2019).

D'una banda, la XV Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics, dedicada a «Mons reals i imaginats en l'etnopoètica catalana» i celebrada a meitats de novembre del 2019 a Perpinyà, i, de l'altra, de la ja esmentada celebració de l'Any Palmira Jaquetti, comissariat per Carme Oriol, que s'estén del 2 de març de 2020 al 8 de maig de 2021, i que compta amb diversos actes programats per reivindicar la importància d'aquesta folklorista, poetessa, compositora i docent.

Emili Samper Prunera
Universitat Rovira i Virgili

Finally, this edition offers news of two events. On one hand, the 15th Meeting of the Etnopoetic Studies Group, dedicated to "Mons reals i imaginats en l'etnopoètica catalana", which was held in mid-November in 2019 in Perpignan, and the aforementioned Year of Palmira Jaquetti, headed by Carme Oriol, which took place from 2 March 2020 to 8 May 2021 and which featured various events aimed at highlighting the importance of this folklorist, poet, composer and teacher.

Emili Samper Prunera
Universitat Rovira i Virgili

Articles

Articles

El Fort Farell segons Francesc Maspons

Joan Armangué i Herrero
Universitat de Càller (Sardenya, Itàlia)
jarmangue@libero.it

Resum

Tant la versió de «Lo Fort Farell» de Francesc Maspons com les que la seguiren, més que no pas en llegenda consisteixen en un seguit d'anècdotes atribuïdes a l'heroi, tal com haurien pogut ser atribuïdes a qualsevol altre gegant bo. O a qualsevol home fort, veritablement fort. Recorden en efecte les aventures d'El Fuerte de Ocháran, d'Antonio de Trueba, o del popular Xic de Vaquerisses; i les gestes de Samsó, les proves d'Hèrcules, les mesures de Goliat i altres gegants de l'Antic Testament. A través del seu personal mètode historicocomparatiu, Maspons vol analitzar científicament quin lloc ocupa la nostra llegenda dins del llegendari indoeuropeu. I li sembla trobar-ne els orígens entre els pobles del Nord o germànics, tot deixant de banda el llegat romà i fins i tot bíblic. Mentre Maspons escrivia tot això, però, encara no havia estat difosa a Europa l'Epopeia de Gilgameix, heroi que es remunta al III mil·lenni aC i que no deixa de personificar... precedents llegendes.

Paraules clau

gegant; heroi; llegendes indoeuropees; llegendes bíbliques; epopeia

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 9, 2020, 11–31 | DOI: 10.17345/elop202011-31
ISSN: 2014-7996 | http://revistes.urv.cat/index.php/elop

Abstract

Rather than a legend, both the version of "Lo Fort Farell" by Francesc Maspons and the ones that followed it consist of a series of anecdotes attributed to the hero that could just as well have been attributed to any other good giant or any strong man. They indeed remind us of the adventures of El Fuerte de Ocháran by Antonio de Trueba or of the popular Xic de Vaquerisses. They also bring to mind Samson's feats, the labours of Hercules, Goliath's measures and other giants from the Old Testament. Through his own comparative historical method, Maspons scientifically analyses where our legend stands within the Indo-European canon and seems to find its origins in Scandinavian or Germanic tribes rather than in the Roman and even the Biblical traditions. When Maspons wrote about all this, however, Euope had yet to become familiar with the Epic of Gilgamesh, a tale that dates back to the III millennium BC and whose hero embodies aspects of earlier legends.

Keywords

giant; hero; Indo-European legends; Biblical legends; Epic poem

Rebut: 25/08/2019 | Acceptat: 03/03/2020

1. L'obra

Francesc Maspons va incloure l'any 1876 la llegenda intitulada «Lo Fort Farell» a les seves *Tradicions de Vallès*.[1] Abans d'ell havia difós la llegenda del nostre heroi, però en un àmbit molt local, Climent Cuspinera, a la *Guía-Cicerone del viajero ó bañista en Caldas de Montbuy* (1873: 118-124). Empès pel seu afany d'exhaustivitat, Maspons transcriu en nota, al marge de la seva obra personal, dos fragments d'aquesta guia: la lluita entre el Farell i el Negre de Barcelona,[2] anècdota que, malgrat les coincidències temàtiques i textuals amb la versió de Maspons, segueix altres fonts; i el llançament del pi o bastó per damunt de la muralla, que probablement ell no havia sentit de persona. «Ja que hem parlat del llibre del senyor Cuspinera, devem fer constar per sempre, que sols hem posat en la nostra obra les tradicions que personalment hem recollit de veu del poble», escriu abans de concloure la nota.[3]

Apel·les Mestres (1895), en canvi, entre les seves *Tradicions*, gairebé només recorda «El Fort Farell» (n. LXVI del recull) per tal de repetir, després d'haver-ho fet constar honestament, allò que havia escrit Maspons vint anys abans, afegint-hi tan sols petitíssimes variants degudes al fet que segueix ell també una font diferent: la memòria pròpia, d'on extreu tres «anècdotes» que «quasi paraula per paraula tal com les recordo jo les té ell transcrites».[4] Ara bé, ens llega una contarella —fonamental, d'altra banda— que Maspons no havia recollit a les *Tradicions del Vallès*: el llançament del bastó del Farell, és a dir, un pi, per damunt de les muralles de Barcelona.

L'any abans de les *Tradicions del Vallès*, el 1875, la germana de Francesc Maspons, Maria de Bell-lloc (pseudònim de Pilar Maspons), havia inclòs «Lo Farell» al seu recull de *Narracions y llegendas*, que, presentades als Jocs Florals, obtingueren un accèssit.[5] Era president del Consistori dels Jocs Florals d'aquell 1875 el senyor Francesc Pelai Briz, cunyat de Francesc Maspons i de la guanyadora (Armangué 2004: 23). De qualsevol manera, aquesta llegenda (Bell-lloc 2004: 97-102), malgrat el títol, no té cap relació amb la que ens ocupa, des del moment que consigna

1 Nosaltres no llegirem, però, Maspons (1876) sinó la segona edició (Maspons 1952: 17-25), «amb ortografia i sistema gramatical regularitzats», tal com consta en el pròleg a càrrec del fill de Francesc Maspons i Labrós (el nostre folklorista), Francesc Maspons i Anglasell. Com que text i notes ocupen poc espai, normalment no indicarem la pàgina d'on extraiem les nostres citacions, fàcilment localitzables.

2 En relació amb aquests personatges i altres gegants, vegeu Grau (1995: s. v. «Gegant»).

3 Tot adreçant una lleugera crítica envers Cuspinera, Maspons aclareix encara que «no van inserides en el present llibre les [tradicions] que amb el títol de "Las ligas de las seis doncellas" porta don Víctor Balaguer en la seva obra *Una espedicion á S. Miguel del Fay* i que copia el dit senyor Cuspinera en son referit llibre».

4 «Lo Fort Farell» va ser acollit, encara, al recull de Maria Bell-lloc *Costums y tradicions del Vallés*, premiat l'any 1882 al Segon Certamen Artístic i Literari del Casino de Granollers (Oriol-Samper 2011: 553). Maspons havia estat president del Primer Certamen, l'any 1881. Són interessants les informacions de caràcter etnològic a la veu «Farell» del DCVB: «2. Nom d'un gegant llegendari que diuen que habitava a Catalunya, nadiu de Caldes de Montbui, i que feia grans proeses de força. *Sembla un Farell*: es diu d'una criatura que parla o acciona com una persona gran (Pineda). 3. Nom que vulgarment es dóna al vent, perquè hi ha la creença que és produït pel buf del gegant Farell en irritar-se.»

5 Citem a partir de la nostra edició de les *Tradicions*, també amb ortografia normalitzada (Mestres 2009: 67-69).

records cronològicament precedents (un *prequel*) a les gestes del Fort Farell. Si ara ens interessa, a més del títol, és perquè hi recorda la fundació de can Farell, mas situat al cim més alt de la muntanya del Farell, rere Caldes de Montbui.[6] Al temps en què Maria de Bell-lloc escrivia, la masia era «quasi arruïnada, cobertes d'heura ses parets i son sòl encatifat de bardisses. Tothom mira aquelles ruïnes amb certa superstició i fins molts per res del món s'hi atansarien» (Bell-lloc 2004: 97). Un escenari predisposat a acollir noves fantasies, un terreny ben fèrtil per al llegendari personal de Francesc Maspons.[7]

2. La llegenda

Més que no pas això, però, ens afanyem a cridar l'atenció sobre el paràgraf amb què Mestres presenta l'heroi i l'estructura de la seva llegenda: «El personatge no té una llegenda completa, arrodonida, les anècdotes aïllades i incoherents que d'ell es conten són prou per dibuixar-ne la colossal silueta en la qual encarnà la Catalunya oriental l'home fort, el gegant, l'Hèrcules, el Samsó que necessita la imaginació de tot poble» (Mestres 2009: 67).

En efecte, «Lo Fort Farell» de Maspons i totes les versions que la seguiren, més que no pas en una llegenda, consisteix en un seguit d'*anècdotes* (per seguir amb el llenguatge de Mestres, amb el qual coincidim), que li són atribuïdes tal com haurien pogut ser atribuïdes a qualsevol altre gegant bo. O a qualsevol home fort, si volem; veritablement fort.

De manera molt oportuna, el mateix Maspons resumirà la vida de l'heroi de Caldes en un opuscle, cinc anys posterior a les *Tradicions*, dedicat a *Lo Vallés*:

> De aquella época es també la tradició del Fort Farell, home alt i gros, de geni no obstant pacifich, com sos consemblants, que quan volia eixir á passeig anava al bosch y de un sol cop de ma arrancava un pí; qu'estimbava trossos de montanya; que desafiava en forsa y a menjar als homes més valents; senyalava lo camí alsant bous, gleva y arada, y tenint set posava un peu al cim de una alta montanya y l'altre en una altre y s'ajupia al fons de la vall á beurer aygua (Maspons 1881: 21).

Amb això n'hi hauria prou per fer-se'n una idea. Naturalment nosaltres, volent analitzar amb atenció la llegenda, preferim esquematitzar-ne amb més rigor l'estructura, tot aïllant cadascuna de les anècdotes i, en definitiva, desmuntant allò que amb tanta cura Maspons literàriament havia muntat. L'esquema narratiu de «Lo Fort Farell» és el següent:

6 A la seva introducció geogràfica, també F. Maspons recorda amb molta tendresa la masia, d'on fa propietaris «els rics Farells», dels quals el cim pren el nom i no pas el contrari. En un altre lloc (Maspons 1887) assegurarà que havia recollit aquesta llegenda «a la Casa de les Serps, prop de la muntanya del Farell» (Oriol-Samper 2011: 553).

7 Maspons descriu amb les següents paraules les pedres de can Farell, des d'una perspectiva externa, com si a l'interior no hagués de ser tot ruïna: «L'ampla estesa de la teulada que mostra, els grossos corrals bons per a guardar a cents els caps de bestiar, els cellers amb ses portes foranes per a les tines [...], la capelleta, l'ampli barri, les corts i porxos tots grans i tots espaiosos, denoten bé que és grossa pagesia.» No li consta que s'hi hagin aturat les activitats agrícoles: «[...] en les quals [tines de can Farell], quan ve el temps de la verema, tenen de fer descans llargs rengs d'empicarolats matxos».

1. Context geogràfic i humà:
    1.*a*. Introducció geogràfica al Vallès, la masia de can Farell;
    1.*b*. El Fort Farell: arrenca pins per fer-se'n bastons i alça barres de ferro;
2. Indica una direcció tot allargant el braç i aixecant l'arada i els bous;
3. A Barcelona:
    3.*a*. Àpat de rivalitat entre el Fort Farell i un negre fort;
    3.*b*. La lluita entre els dos titans;
4. Eixarrancat entre dues muntanyes llunyanes, abaixa el cap i beu l'aigua del Congost;
5. Ruïna de can Farell.

Maspons no recorda aquí, però, el passatge del famós llançament del pi per damunt de les muralles de Barcelona. Cuspinera (1873) l'havia recollit a la seva *Guía* de Caldes, però probablement Maspons no havia tingut ocasió de sentir-lo personalment de boca dels seus informadors, de manera que no l'inclou.

3. El mètode historicocomparatiu

És ben conegut el rigor amb el qual Francesc Maspons anotava els seus reculls de llegendes, les memòries de les seves excursions, les descripcions geogràfiques, i fins geològiques, del Vallès. Des d'un punt de vista etnològic, no cal dir que resulten molt més interessants per a l'estudiós d'etnopoètica aquestes erudites notes que no pas, ben sovint, el document folklòric que se'ns presenta. Concretament, a «Lo Fort Farell» el text i les notes ocupen aproximadament el mateix espai. Però aquí ens concentrarem en el ritme de les informacions que apareixen en nota, tot deixant de banda l'ordre narratiu, que ha de ser considerat un espai exclusiu per al plaer de la lectura serena.

D'aquest rigor, Maspons n'hauria dit, potser, «mètode científic» des del moment que analitza amb neguit el lloc que ocupen les nostres llegendes dins del llegendari indoeuropeu, tot seguint, de bo de bo, el «mètode historicocomparatiu» aplicat sobretot en filologia pels germans Grimm, mètode que ell mateix introduïa a Catalunya, on en fou l'únic representant durant el període romàntic (de fet, de la maduració romàntica),[8] dins del qual va dur a terme els seus estudis i va endegar les seves publicacions (Samper 2017: 21).

L'aparat de notes relatiu a «Lo Fort Farell» consta de quatre anotacions: la primera no té relació amb el Fort, des del moment que narra una sèrie de llegendes relacionades amb la Majestat de Caldes de Montbui —interessants sens dubte en una altra recerca diferent de la que ens ocupa; a més, la menció d'aquest crucifix en el text serveix tan sols per localitzar geogràficament la muntanya del Farell: «Detrás meteix de la termal vila de Caldes, la de la famosa Majestat, i del renomenat santuari de la Verge el Remei, s'aixeca, espadada i dreta, la muntanya dita del Farell.» La quarta nota és d'una sola ratlla.

Serà, doncs, a les notes 2 i 3 i en una sèrie de paràgrafs que fan el paper de nota conclusiva, sense numerar, on el folklorista bastirà una complexa xarxa de referències a altres llegendes nostrades però, sobretot, a reculls llegendaris de remotes terres i de temps allunyats per tal d'acabar concloent que el Fort Farell és deutor dels pobles del nord. I d'això es tracta: analitzarem a partir d'aquí aquestes refe-

8 Traiem l'expressió de Temporal (1998: 32).

rències, seguint el seu ordre d'aparició a les notes —ordre i hipòtesi que haurien de ser prou convincents, segons l'autor, però per a nosaltres no ho seran.

D'aquesta manera, la primera afirmació historicocomparativa de Francesc Maspons és la següent, ben senzilla, elemental: «La tradició de l'home fort i valent, com el Samsó de la Sagrada Escriptura, es troba en tots els pobles.» Ens ho prendrem a la lletra. Posa al mateix nivell, doncs, Fort Farell i Samsó, però de cap dels dos no en diu *gegant*. A nosaltres, però, ens interessa parlar-ne.

4. El gegantisme a la Bíblia, Goliat

Segons la Bíblia, abans del Diluvi Universal les terres de Canaà eren habitades per una població de gegants, els Nefilim, els pecats dels quals van provocar la dràstica decisió de Jahvè: calia exterminar l'home de la terra, tot estalviant-ne el patriarca Noè i la seva família. Ara bé, uns quants d'aquests arcaics gegants, antics herois de l'èpica semítica, van sobreviure al Diluvi —o bé ressorgiren del fang—, tot donant lloc a l'estirp dels Nefaïm, que, normalment, representen l'encarnació de les velles forces del Mal: eren descendents de pecadors, Noè no ho era pas. Es tractava, en definitiva, de guerrers filisteus d'enormes dimensions, entre els quals destaca el nom de Goliat, atribuït a diversos militars que lluiten contra els jueus, i que acaben perdent la vida durant els combats (Moya 1996: 121).

El nostre Goliat, és a dir, Goliat de Got, mesurava sis braços i un pam (aproximadament tres metres). Era, evidentment, un descendent dels Nefaïm, com tants altres gegants. I, a sobre, guerrer filisteu (1 Samuel 17, 4-7). Això, com podem imaginar-nos, semblava del tot natural, fins tradicional, entre els eventuals lectors de la Bíblia als temps de la redacció d'aquest passatge. Resultava senzillament versemblant: *nefilim*, en llengua hebraica, significa precisament 'gegant', 'tità'.

Pel que fa a aquest episodi, ens interessa anticipar un aspecte en què més endavant aprofundirem: ens referim al bastó de David; el gegant no en duia. El *Primer llibre de Samuel* dedica tot el capítol 17 al gegant Goliat i a la seva lluita contra David. Convé tenir en compte que David, que havia renunciat a l'armadura, no duia tampoc armes: no ho eren ni la fona ni el bastó, eines de treball pròpies dels pastors. El filisteu li demana: «Que sóc potser un gos, que véns contra mi amb bastons?» (1 Samuel, 17, 43); més endavant, al v. 50, Samuel insisteix que David «no duia cap arma a les mans». Amb això pretenem desmuntar la teoria segons la qual el bastó dels gegants de llegenda i de rondalla «pertany a la iconografia de l'arma primitiva» (Moya 1996: 119-120).

5. Samsó

Aleshores, Samsó era un gegant? Goliat ha estat molt ben mesurat al *Primer llibre de Samuel*. També el bon Samsó? No pas. L'armadura de Goliat pesa 5.000 sicles (entre 50 i 65 kg) i la punta metàl·lica de la seva llança, 600 (entre 7 i 8 kg). Què en sabem, d'aquestes dades referides a Samsó? El text bíblic no en diu res. Sembla més aviat que ens trobem de debò davant d'un *campió*, d'aquell «home fort i valent» de Francesc Maspons, el qual emprava aquesta expressió per referir-se al seu Fort Farell. El Farell mai no es beneficia d'un gegantisme explícit: el lector ha de deduir-lo a través de certs episodis. Provarem de fer el mateix amb Samsó.

Dir (o creure, però això de fet ja és una altra cosa); dir que Samsó era un gegant seria com fer-lo fill de Nefaïm, els titans ressorgits del fang, descendents dels Nefi-

lim prediluvians, els pecadors condemnats per Jahvè, portadors del Mal i, tal com dèiem per amunt, sovint encarnats en cossos de guerrers filisteus. I els filisteus, en temps de Samsó, eren els dominadors d'Israel i Judà, eren l'enemic. Samsó, en canvi, pertanyia al poble de Dan, un dels fills de Jacob, fundadors de les dotze tribus establertes a Canaà. Era, doncs, semita, i la seva èpica matança de filisteus li va fer merèixer el títol de Jutge d'Israel, és a dir, de *messies* (provisional, malgrat tot).

No era un gegant. Aturem-nos, però, a analitzar el seu esquema biogràfic i el seguit de les seves proeses, tot llegint el *Llibre dels Jutges* (cap. 13-16).

1. Naixement miraculós. Samsó és fill d'una dona estèril, com tants altres personatges de l'Antic Testament i fins del Nou (sant Joan Baptista);

2. Mata un lleó només amb les mans (com el babilonès Nimrod i el grec Hèrcules), de la carcassa del qual extraurà més endavant mel. La seva endevinalla adreçada als filisteus se'ls fa clara gràcies a la traïció de la seva muller, que ni sap contenir la curiositat ni, en acabat, la llengua. Una dona, doncs, l'enganya per primer cop;

3. Venjança contra els filisteus;

   3.*a*. Imbuït de l'Esperit del Senyor, mata trenta filisteus;

   3.*b*. Caça trenta xacals i, lligant-los hàbilment les cues i prenent-los foc, incendia els camps dels filisteus;

   3.*c*. Imbuït altre cop de l'Esperit del Senyor, mata mil filisteus amb una barra (mandíbula) d'ase;

4. Assedegat, demana aigua al Senyor, que li obre una font en una roca en forma de morter. Ell hi beu;

5. Arrenca la porta de la ciutat de Gaza, amb les reixes i tot, se la carrega a l'esquena i la duu fins a Hebron (70 km en línia d'aire);

6. Traïció de Dalila i mort de Samsó, el qual, al darrer episodi de *Jutges*, fa caure el temple damunt de 3.000 filisteus.

No cal ser gaire espavilat per adonar-se que tot plegat representa una llista de llegendes precedents, independents l'una de l'altra i no necessàriament referides en origen al mateix personatge. En efecte, els historiadors de la Bíblia no dubten a assegurar que el *Llibre dels Jutges* és un recull d'aquelles *anècdotes* que dèiem, de llegendes i tradicions de diversa procedència i escampades per tot el territori. El redactor, probablement entre els segles x i viii aC, segueix fins i tot dos reculls diferents de dades tradicionals. Convé tenir en compte que, un cop escrita la versió definitiva, la que coneixem, la bíblica, i tal com passa també ara entre els recol·lectors i difusors d'etnotextos, la llegenda quedà ben fixada en la forma, duradora, generalitzada i... fossilitzada; esdevingué un material ben poc versàtil. Així i tot, el record de les seves gestes es consolidà i projectà vers el futur.

Per tal d'avaluar les forces i mesures de Samsó, convé eliminar els tres episodis en els quals el Senyor, de manera espontània o bé invocat pel protagonista, li insufla el seu Esperit (punts 3.*a*, 3.*c* i desenllaç del 6). Aquesta energia, evidentment, és d'origen diví i, per tant, no té límits ni nosaltres res a dir-hi.

Més problemàtiques se'ns presenten aquelles aventures que poden passar per versemblants, però que són altament improbables (punts 2 i 3.*b*), per exemple matar un lleó amb les mans nues i caçar en poca estona trenta xacals. Sembla que els exegetes tendeixin, en aquests casos, a minimitzar la dificultat de les empreses

heroiques.[9] Són com qui diu coses que, en certs ambients geogràfics, no són del tot impossibles. Pel que fa al lleó, el comentarista que seguim escriu: «Els lleons palestins, desapareguts a l'edat mitjana, no eren tan grossos ni tan forts com els africans, de manera que, sense necessitat d'un miracle, un home robust els podia matar» (Jutges, 14,8, nota). També l'episodi de la cacera dels trenta xacals, que «encara avui en dia viuen en grup a Palestina i poden ser fàcilment capturats» (Jutges, 15,4, nota), no sembla gaire desenraonat. L'important és, en definitiva, en els casos aparentment deutors del paganisme, eliminar tant la necessitat d'un miracle com l'afiliació a una llegenda.

Tornem a trobar-nos davant l'«home fort i valent» de Francesc Maspons. Com qui diu un home comú però robust, tal com se l'imagina Apel·les Mestres: «Segons el ja esmentat Sr. Maspons i Labròs [...], la casa del Farell existeix encara en el Vallès, cosa que podria fer suposar que realment hagués existit un Farell extraordinàriament forçut al qual la imaginació popular hagués agegantat i convertit en heroi de llegenda» (Mestres 2009: 68-69). No fora necessari consignar que, amb això del mètode historicocomparatiu, Apel·les Mestres no hi tenia la mà trencada. Ell, que havia llegit la versió de Maspons que estudiem, bé havia pogut adonar-se de l'erudit aparat de notes; sembla gairebé que vulgui contradir el mètode de Maspons, que se'n burli. I és que, per a ell —com per als exegetes de la Bíblia—, hi ha forces que són del tot naturals. No cal complicar allò que, segons el seu punt de vista, és senzill.

Però no hi ha res de senzill en el món bíblic; i és que Samsó, a més de fort, pot semblar-nos gegant si ens fixem en algunes de les seves gestes. Com que no sóc expert d'arquitectura religiosa de culte filisteu, no conec la distància aproximada entre les dues columnes mestres d'un temple, però jo no les hauria posades al centre de l'edifici, una al costat d'una altra, a 1,5-2 m de distància entre elles. De manera que dono per suposat que per tocar-les totes dues alhora —i encara fer-les caure amb una genuflexió—, caldria tenir una amplada d'espatlles considerable, gegantina. Ara bé, arrencar (sense necessitat de l'ajut de l'Esperit) la porta de la muralla de Gaza i amb el reixat de ferro a l'esquena portar-ho tot plegat a Hebron i tornar de seguida (en total, 140 km), això sí que ho trobo una gesta per dur a terme la qual s'ha de ser gegantí; i plenament tradicional, perquè aquesta pura anècdota llegendària, que no té res a veure amb el context, pot tenir una sola i lleugera funció narrativa: treure el tema de la força bruta, ancestral i no miraculosa, que fa cremar d'enveja l'enemic, l'odi del qual confirmarà Samsó al lloc d'un sant hebreu (un Jutge) justicier dels no circumcisos, dels filisteus.

6. Les armes dels gegants

I, al capdavall, la prova més clara del seu gegantisme: quan després de la seva primera venjança contra els filisteus (n'ha matat trenta per tal de robar-los els vestits, imbuït de l'Esperit del Senyor), Samsó s'amaga a la cova d'Etam, han de fer-l'en sortir per tal de detenir-lo una colla de... tres mil homes. Com que no ho aconsegueixen, Samsó té l'oportunitat d'agredir els filisteus a Leki, de Judà, i amb l'ajut

9 Per qüestions de residència, no tenim accés a cap Bíblia catalana en paper. Remetem al text bíblic tot indicant com és habitual llibre, capítol i versicle, que gaudeixen d'una numeració cristiana comunament acceptada. Pel que fa als comentaris de l'exegeta, els traduïm de l'italià al català a partir de l'edició amb la qual treballem (Bibbia 1995).

de l'Esperit del Senyor matar-ne mil amb una... amb una barra d'ase. En aquest punt, una nota de l'exegeta ens aclareix: «En record de la massacre, el lloc passà a anomenar-se "turó de la Mandíbula", potser també per la seva conformació, semblant a una mandíbula» (Jutges, 15,16, nota).

Ens trobem, ja es veu, davant d'una llegenda explicativa; és a dir, a partir d'un topònim o de la forma d'algun accident geogràfic (en aquest cas, les dues coses alhora), es constitueix la base per a una llegenda que justifiqui el nom del lloc.[10] Els hebreus del territori de Leki, llegint en aquell turó la silueta d'una mandíbula, devien imaginar que aquella *arma*, aquella enorme barra d'ase amb la qual Samsó havia occit mil homes, era talment com si s'hagués petrificat en aquell lloc... tot indicant les mesures de la veritable arma que hauria hagut d'emprar un gegant per a l'extermini de filisteus.

Tornant al Fort Farell, convé que aquí recordem que segons algunes versions l'heroi, fent camí a Caldes des de Barcelona, va decidir de quedar-se a dormir al ras a Collserola. La nit va ser molt freda, i el pobre Farell va morir-se congelat; o, millor, petrificat, des del moment que la seva silueta s'endevina fàcilment a la carena de Collserola (Amades 1995: s. v. «Gegant de Collserola»).

Aquí no podem ocupar-nos, naturalment, de gegantisme en general ni de llegendes explicatives distants del fil que anem estirant. Pensem més aviat en les *armes* o les *eines* dels herois, perquè són les que ens demostren que ens trobem davant de gegants de debò. La barra d'ase emprada per Samsó es presenta encara ara enorme al «turó de la Mandíbula»; havia de ser-ho també el coltell de Rotllà, que tallà la muntanya del Puigcampana, a la Marina Baixa, per fer-hi una bretxa o Portell, tal com se'l coneix encara ara, que permetés al sol de pondre's més tard (Borja 2011: 201); repetí aquesta mateixa operació «al Pirineu central, entre la vall de Gavarnia i la vall d'Ordesa», on «podem localitzar l'espectacular Bretxa de Rotllà, un impressionant esvoranc natural que s'obri [*sic*] als penya-segats del circ de Gavarnia, i que impacta pel paral·lelisme geològic evident —de tant com s'assembla— amb el Portell del Puigcampana» (Borja 2011: 205 i n. 9).

Ens fan riure, ara, els 600 sicles (7-8 kg) de la punta metàl·lica de la llança de Goliat.

Veurem més endavant el considerable embalum de la maça del «Frare valent», que la hi han de dur quinze homes. I si passem al món de la rondalla catalana, podem tenir en compte, per exemple, que «En Joan vint-i-un» demana al rei que li faci fer unes tenalles que pesin vint-i-un quintars (Amades 1950: 232-237);[11] «En Pere catorze» les vol de catorze pams (Alcover 2009: 355-380)[12] —cadascú segons el numeral del seu sobrenom.

I el Fort Farell quin paper fa? Es defensa. Sabem en primer lloc que, segons la llegenda de Maspons, alça una barra de ferro com si fos un perpal o palanca; però, sobretot, ens il·lustra la mesura de les seves eines una ben oportuna història que Apel·les Mestres consigna a les seves *Llegendes del Montseny*, al punt dedicat a «El magall del Fort Farell».

10 Els diferents tipus de relat de caràcter explicatiu (llegenda, contarella i tradició) són molt ben analitzats per Oriol (2011).

11 «Explicada per Caterina Agulló, de Ciutat de Mallorca, el 1922». Remet també a «Alcover, VIII, 54»; vegeu l'edició crítica de l'*Aplec de rondaies* (Alcover 2009: 355-380).

12 Per a la localització d'aquesta rondalla en la formalització de les rondalles meravelloses (o la «Morfologia de la rondalla», segons Propp), vegeu Temporal (1998: 451-452).

> Un vell de Viladrau, que fa poc va venir a Barcelona i al qual varen fer visitar el Museu Arqueològic, conta amb el més absolut convenciment que allí hi va veure «el magall del Fort Farell, que és una aïna per demés salvatge. Vaia si és aquell magall!... Amb aqueixa aïna arrencava el Farell els brucs per a fer carbó de rabassó. I per això el carbó de rabassó mai més ha pagat dret» (Mestres 2004: 117).

Ja ho deia Francesc Maspons: «És grossa pagesia.»

7. El Fuerte de Ocháran

Hem de reconèixer, però, que Maspons no pretén d'emparentar el Fort Farell amb el Samsó de les Santes Escriptures, des del moment que proposa aquest nom com qui diu de passada, com si aquest antropònim fos talment un adjectiu, *un samsó*, un dels samsons com aquest, que «es troba en tots els pobles».

Com a primer exemple d'home fort universal, Maspons no ha de sortir encara de la península Ibèrica. Continua en nota:

> A les provincies Basques tenen una tradició bastant pareguda a la del nostre Farell [...], que realitza proeses ben bé pariones de les del nostre heroi [...]. Allí és «El Fuerte de Ocharán» (Maspons: 1950: 22-23, n. 2).

Es refereix a *El Fuerte de Ocháran* (*sic*; en basc, Otxaran), llegenda recollida al volum d'Antonio de Trueba, *Capítulos de un libro* (1864: 249-269). Tot seguit, Maspons resumeix l'anècdota del parell de bous, «entre altres coses, per fer ressaltar més la semblança d'un i altre». De fet, es tracta de l'única semblança en aquest llistat caòtic d'empreses, talment amb la mateixa estructura del Fort Farell i el Samsó del *Llibre dels Jutges*. O, tal com deia Apel·les Mestres (2009: 67), aquí tampoc «el personatge no té una llegenda completa, arrodonida, les anècdotes [són] aïllades i incoherents».

Algun comentarista diu que en el llibre de Trueba aquesta història, que és l'última (també del punt de vista biogràfic del protagonista), és la que va rebre més aplaudiment i difusió (Maspons 1950: 12); de fet, és la nostra opinió que aquesta difusió l'havia ja obtinguda a la Península si es va atribuir aquesta anècdota a un contemporani del País Basc. Perquè, si Trueba no és un geni de la ficció i l'engany (cosa encomiable en literatura, però no pas en recerca etnopoètica); si no és un manipulador de la ingenuïtat lectora, l'històric Manuel de Haedo va ser allà l'equivalent del fantasiós Fort Farell, i alhora d'aquell «Farell extraordinàriament forçut [i històric] al qual la imaginació popular hagués agegantat i convertit en heroi de llegenda» (Mestres 2009: 68-69). La gesta del Fuerte de Otxaran és la següent:

> [El Fuerte de Ocháran] se disponía á ir á casa á comer cuando apareció por allí un alguacil de la audiencia de Avellaneda que iba de parte del teniente á evacuar una cita [...] —Diga usted, buen hombre, le preguntó el alguacil, ¿dónde vive el Fuerte de Ocharan? Manuel tomó con la mano derecha el arado por junto á la reja, y levantándole en alto y apuntando con él hacia su casa, como quien apunta con una vara, contestó: —Aquella es su casa. Dicho se está que el asombrado alguacil no necesitó hacer más preguntas ni pasar de allí para evacuar la cita (Trueba 1864: 267-268).

8. Els pobles del nord

Canviant ara de territori, toca de cop i volta el torn dels pobles del nord. Ens hi haurem d'entretenir, perquè el tema s'ho mereix: Maspons cercarà Farells i gegants de debò en el folklore germànic.

Abans de continuar, però, convé que consolidem un punt de partença fonamental. Com a deixeble de Herder, Francesc Maspons creu que la cançó popular (ell hi afegeix la llegenda per primer cop a Catalunya) és com aquell que diu l'àngel de la guarda i de la companyia dels pobles, de llur caràcter, llur esperit i, naturalment, també de llur territori. I, en aquest sentit, el territori ha estat construït pels diversos pobles que s'hi han succeït:

> Al trobarse un ab monuments d'edats passadas, de pobles desconeguts, de rassas tant antiguas, se li conmou l'ánima considerant la munió de civilisacions y pobles que s'han passat damunt nostre, pensant que hi ha cosas més durables que no pas tota la forsa del home, quasi del tot ignotas apesar de son gran saber y estudi (Maspons 1882: 3).

Entre tots aquests pobles que han configurat el territori que Maspons admira, se'ns anirà fent evident a poc a poc, però de manera molt clara, que prefereix el germànic: i voldrà demostrar les seves raons com a bon deixeble, alhora, dels germans Grimm i el seu mètode comparatiu. Probablement amb ben poca informació teòrica més enllà de la que arriba d'aquests autors, el vallesà bastirà una ben articulada teoria que lliga territori, pàtria i pertinença indoeuropea. Vet aquí una mena de manifest programàtic, d'un tarannà decididament vuitcentista:

> Si l'estudi de les tradicions pot servir per a conèixer el camí que han seguit els diferents pobles que s'han succeït en la marxa de la civilització i llur influència en el país que trepitjaren, podríem demostrar aquí la gran força dels del Nord quan en el poc temps que estigueren entre nosaltres, deixaren tan marcadament impresa sa petjada, que fins en allò que sembla més insignificant sempre se'ls troba (Maspons 1950: 23).

Acceptant la cultura del nord (fonamentalment la cristiana dels francs), Maspons no només rebutja la cultura que empeny pel sud (l'islam de la península Ibèrica), sinó també el substrat romà (és a dir, el paganisme). El cristianisme esdevé, per tant, un nou element per al paisatge nacional i per a la fantasia llegendària.

Aquesta competència entre nord i sud crea al Principat un aiguabarreig, una mena de lluita entre moros i cristians que es reflecteix en la diferència etnològica entre les dues Catalunyes:

> En els diferents estudis que hem tingut ocasió de fer sobre la tradició catalana, hem pogut observar que les tradicions més brillants i formoses es troben, gairebé sempre, més a la Vella Catalunya que no pas a la Nova, en què en lloc del franc fou l'exèrcit sarraí que per més temps va dominar. [...] La tradició germànica brilla pura en aquella. Podem ben bé dir-ho: hi ha tanta diferència entre la tradició del que fou Catalunya Nova i Catalunya Vella, que més no pugui ser-hi; i arriba a l'extrem, per punt general, que si alguna de les tradicions de la part alta o antiga ha traspassat son límit, per barrejarse amb l'element dominant en l'altra comarca, es vesteix completament a la faisó d'aqueixa, i fins canvia de naturalesa (Maspons 1876: 52).

I pel que fa al substrat romà:

> Els boscos, en sa grandiositat i feresa, el poble romà no els coneixia, car bé sabem que a part de les ciutats que habitava, sols li eren conegudes les «vil·les», que habitades la major part de l'any per esclaus, eren encara properes a les gran vies; mes la terra hisarda endins, amb prou feines la coneixien. En canvi, els pobles de Nord, baixant de sos frondosos boscos, avesats a sentir enmig l'exuberància d'una prepotent naturalesa [...], tenien una munió de tradicions brillants i formoses (Maspons 1952: 51).

De bo de bo, el que aquí Maspons fa és *interioritzar un paisatge forà*, introduir-lo literàriament a Catalunya, assimilar-lo al propi imaginari. Amb dolça melangia, a Maspons no se li farà, doncs, gens estrany que els visigots empatitzessin de manera gairebé hipnòtica amb el nou territori conquerit:

> Terra donchs de tants boscos, espessos, gemats y hermosos, cóm no devia agradar á aquells pobles del Nort, fills de las boscurias de la Germania? ¿qué be no devian trobars'hi y cóm no la devían omplir d'aquelles tradicions y esperit poètich qu'en si portavan? (Maspons 1881: 16).

Això l'empeny a fer-ne objecte d'un estudi que agermani els pobles català i germànic. Per molt que per a ell els «pobles del Nord» siguin tant els visigots com els francs, els germànics en general i els escandinaus, al capdavall expressarà amb paraules de mal presagi un gentilici aclaridor:

> Si aquí pogués fer un estudi comparatiu d'eixa tradició [relativa a una dona d'aigua], diria qu'es indubtablement de origen Ariá (Maspons 1881: 20).

9. Les sagues escandinaves

Hem anat construint la *poètica*, la teoria folklòrica de Francesc Maspons a partir de tres diversos opuscles o llibretons escrits entre els anys 1876 i 1882. Ara bé, durant aquest mateix període, a l'hora d'aplicar aquesta teoria l'autor no se n'acaba de sortir del tot bé. Abans, però, amb un esquema semblant al de les notes de «Lo Fort Farell», vegem on col·loca al seu opuscle *Lo Vallès* el nostre Fort dins del llegendari germànic:

> [Lo Fort Farell] indubtablement es fill dels Yotes o gegants dels pobles del Nort, que significavan las forsas sensibles de la naturalesa; germà de la joveneta geganta de las Sagas que, anant un dia á passeig, vejé un home que llaurava, y admirada agafá home, parell y arada y ho portá com una joguina en lo palmell de la má a sos pares, tradició que s'troba viventa encare en lo Rhin, castell de Niedeck [...]. Germá del «Valerós frare» en Dinamarca [...]; del Samsó de las sagradas escripturas; del Fuerte de Ocharan de las Províncies Bascongadas [...]; del Xich de Vacarissas de nostra muntanya de Sant Llorenç del Munt, émul del deu Thor de l'Edda en lo menjar, etc. (Maspons 1881: 21).

Veiem, doncs, que tant aquí com a la nota 2 de «Lo Fort Farell», Francesc Maspons proposa com a fenòmens de paral·lelisme germanocatalà dos exemples que haurien de demostrar, de testimoniar una clara influència nord-sud en un llarg procés *d'aculturament*, si m'és llegut. El primer:

> Només cal obrir les sagues escandinaves per a trobar una noieta filla d'un gegant que anant un dia de passeig, veu un home que llaura, l'agafa amb el parell i l'arada, s'ho posa tot al palmell de la mà i ho porta a sa mare com si fos una joguina (Maspons 1952: 23).

En un text de 1881, Maspons aclarirà la bibliografia d'on ha extret aquesta fantasia gegantina: «F. J. Kiefer, *Llegendas y tradicions del Rhin*, pág. 19, "La joguina de la geganta"».[13] No podem saber, naturalment, en quina llengua degué llegir Maspons aquest text, difós per Europa en diverses llengües a partir de 1867 (probablement en francès).

Però, més enllà de lluir la seva erudició personal (que no sembla de moment gaire, si només ha trobat a les sagues escandinaves aquest míser paral·lisme), Maspons no resulta gens convincent: fora de l'esment al parell de bous i l'arada tant en aquesta historieta com en les llegendes del Fort Farell i del Fuerte de Otxaran, no hi ha res més de comú. I per a nosaltres, sincerament, si alguna coincidència volguéssim trobar-hi, diríem que certament entre els tres relats una clara coincidència sí que hi és: la del metall de l'arada, necessàriament de ferro. Les llegendes, doncs, foren fixades tal com ens han arribat fins ara després de la difusió del neolític, quan va néixer *l'arada* amb bous *domesticats* (per primer cop a la Mesopotàmia post. 6.000 aC), i més concretament durant o després de l'edat del Ferro (post. xii aC a l'Europa mediterrània; post. ix aC a l'Europa septentrional). Això és tot.

10. Els cants del nord

I, per acabar, el darrer exemple germànic i forà en general:

> També en els cants del Nord publicats per X. Marmier (París 1842), es troba, en el del «Frare valent», de Dinamarca (pàg. 105)[14] la tradició de l'home fort i valent, ja que havent vist el frare una quadrilla de lladres que anaven a saquejar son convent, es fa portar sa maça, que li tenen de dur quinze homes, ni un mes ni un menys, l'agafa amb sols dos dits, se'n va al bosc, troba la quadrilla, composta de dotze lladres tots armats, i, lluitant amb ells, a tots els mata (Maspons 1952: 23).

Més que no pas l'habitual «home fort i valent», l'heroi sembla un dels nostres gegants definits a partir de la mesura de l'arma o estri, tal com hem vist més amunt. I precisament tal com hem vist, aquesta característica no és privativa dels herois del nord: trobàvem la gegantina barra d'ase en Samsó i el ciclòpic magall en el Farell.

Decididament, i deixant ben clar que no pretenem generalitzar la nostra opinió a tota l'obra de Francesc Maspons, en aquesta llegenda de «Lo Fort Farell», malgrat l'extens, incisiu i ben informat aparat de notes, Maspons no aconseguirà

---

13 Es tracta de *Die Sagen Des Rheinlandes* (Kiefer 1871).

14 Xavier Marmier, *Chants populaires du Nord Islande* (Marmier 1842). Al recull de *Semprevivas* (Maspons 1885), el nostre rondallaire va presentar dues traduccions al català de contes deguts al folklorista francès: «La Catedral del rey» (1885: 9-11) i «Lo vas de llágrimas» (1885: 37-38), tots dos a partir de «"L'arbre de Noel" per Marmier, París 1873)» (1885: 9-11). En el seguit de traduccions que caracteritzen aquest llibretó hi predominen històries de les terres del nord: llegendes d'Irlanda, de Lorena, del Rhin... Pel que fa a aquestes darreres, convé recordar que l'escriptor F. J. Kiefer, que Maspons ja havia recordat en tractar sobre l'origen germànic de «Lo Fort Farell», era autor d'unes *Llegendas y tradicions del Rhin* (Kiefer 1871).

de ser versemblant en la seva atribució d'orígens germànics a aquesta llegenda. I fins i tot m'atreviria a dir que, pel que fa al món de les llegendes, Maspons, més que no pas un erudit (que és el que vol i creu aparentar), sembla un bon lector, apassionat, del llegendari indoeuropeu: al cap i a la fi, en aquesta ocasió ha citat només dues lectures del folklore del nord. Però no es podia esperar gaire més de les primícies del mètode comparatiu en el llegendari català, del qual Maspons resta, de qualsevol manera, pioner.

11. Del Xic de Vaquerisses a Thor

Recordem-nos, a més, que a l'opuscle dedicat a *Lo Vallés* el nostre folklorista hi afegeix un altre èmul del Fort Farell, «el Xich de Vacarissas de nostra muntanya de Sant Llorenç del Munt» (Maspons 1881: 21). En efecte, a les *Llegendes del Vallès* Maspons el considerava «company» del Fort Farell —Mestres, en canvi, «amic i rival» (Mestres 2009: 68): el Xic de Vaquerisses agafa una carreta plena de garbes, l'aixeca amb bous i tot i la retira del seu camí.

Efectivament, aquesta proesa és molt semblant a la del Fort Farell (però hi manca l'arada de ferro). I també l'altra que els fa beure aigua als rius tot recolzant els peus en muntanyes llunyanes i abaixant el cap.15 En aquest sentit, és molt interessant i gràfica la imatge que ens en dona Maspons:

> El Fort Farell, el Xic de Vaquerisses i els protagonistes de les tradicions semblants d'altres pobles, que amb un peu en una de les més altes muntanyes, la del Montseny per exemple, posen l'altre a la de la Neu o al Puigfred, ço és, als munts més elevats, mentre queden sota ses plantes les fèrtils i treballades valls, els cabalosos rius, els escabrosos rouredars i pinedes, o sia la naturalesa tota, són la grandiosa imatge de l'home avassallador de tota la terra, que la domina, la trepitja i la fa tota seva (Maspons 1952: 24).

S'ha de ser molt gegant. Però nosaltres, sincerament, llegim en aquesta llarga metàfora una probable referència a la situació política a l'Europa del moment, arran de la diplomàcia prepotent de l'Alemanya unificada, que preanunciava els totalitarismes del segle xx. Tinguem sobretot en compte, per comprendre bé la simbologia del text, que Francesc Maspons, tal com hem vist al llarg d'aquest article, considerava d'origen germànic o *arià* la llegenda de «Lo Fort Farell», de manera que l'al·lusió sembla molt directa.

No podem, però, tancar aquest apartat sense consignar que també Samsó va patir una gran set després de la batalla contra els filisteus. El Senyor, invocat, li va obrir una font en una roca en forma de morter, i ell hi va beure: tot seguit, el seu esperit va reanimar-se i es va reprendre; és per això que aquell lloc va passar a anomenar-se En-ha-Core, que, segons el comentarista del verset, significa «La font d'aquell que invoca» (Jutges, 15,19). És clar que ens trobem, de nou, davant d'una llegenda explicativa, de caràcter toponomàstic, com la dels «Alts de la mandíbula». Podria haver-hi altres coincidències entre aquestes dues històries? Potser sí, des del moment que si el topònim Ramat-Leki, referit al serrat en forma d'enorme

15 Per tal de corregir la vaguetat amb què havia tractat més amunt el tema, Maspons se sent obligat a justificar-se en nota: «Imprès el text, hem tingut ocasió de localitzar més el punt on el Farell posà els peus per ajupir-se a beure aigua del Congost. L'un el posà al mateix Turó del Tagamanent, i l'altre al Puigfred, al Pla de la Garga» (Maspons 1952: 24).

barra d'ase a la regió de Leki, és traduït per «Alts de la mandíbula», probablement aquí la forma de *morter* de la roca no es refereix a la mesura de l'estri casolà o artesanal, sinó a una roca de grans dimensions, com s'esdevé amb la barra d'ase. En aquest cas, Samsó hauria begut de manera tan mítica com els nostres gegants tradicionals. Però aquest simpàtic detall no el coneixerem, naturalment, fins que aquesta font no sigui localitzada a Leki, on, diu l'inspirat autor de *Jutges*, «fins al dia d'avui es troba» (Jutges, 15,19); és a dir, si més no fins a aquells segles x-viii aC.

Més avall, sempre en nota, Francesc Maspons explicarà encara una altra anècdota relativa al Xic:

> La tradició del Xic de Vaquerisses [...] es conta també dient que anava un dia el Xic junt amb un company, quan es toparen amb una carreta de bous curulla de garbes, i que tot plegat el company veié desapareguda aquella, i el Xic fent un moviment de coll com si engolís alguna cosa, i que preguntant-li aquell què és el que feia, li respongué el Xic amb tota senzillesa que s'acabava d'empassar una busca; i era que s'havia dragat la carreta (Maspons 1952: 23).

El tema de la gana dels gegants té molt interessat Maspons. El troba d'origen germànic i ens remet a les sagues escandinaves des del moment que, tal com hem vist més amunt, el Fort Farell és també «émul del deu Thor de l'Edda en lo menjar» (Maspons 1881: 21).

El Fort Farell era, com el Xic de Vaquerisses, un bon menjaire. De fet, abans de la seva lluita física contra el Negre de Barcelona, s'estableix entre els dos titans un repte de caràcter psicològic, simbolitzat a la llegenda per un àpat pantagruèlic (i vet aquí un altre gegant afamat).

> [El Negre de Barcelona] manà fer un dinar de tanta cosa que era impossible que no embafés amb la sola vista. Fins hi havia un bou sencer i féu aposta al Farell de qui se'l menjaria (Maspons 1952: 21).

L'aposta, és natural, la guanya l'heroi vallesà, que és un pou sense fons. Pel que fa al Xic de Vaquerisses (que aquí és anomenat Miquel), comentant l'anècdota segons la qual un dia es va menjar un carro de bous, Maspons se'ns enduu altre cop cap al nord:

> S'assembla aquesta versió a una altra. [El Miquel de Vaquerisses] tenia ganes de menjar enciam, i se'n menjà set carretades, l'amaní amb set botes [*sic*] d'oli i set fanegues de sal (el déu Thor, de l'Edda, a casa del príncep dels gegants, Thrim, es menja un bou enter, vuit salmons i tots els plats que li presenten) (Maspons 1952: 24).

De fet, el de Vaquerisses el supera: quan els seus amics baixen amb una escala per la seva gola per tal de treure-li una busca, una molèstia, hi troben... set batallons de soldats que hi juguen a pilota!

Ara bé, sincerament no sembla del tot necessari tirar cap als substrats germànics aportats pels francs durant la seva estada a la Marca Hispànica; no sembla necessari, dic, tirar cap al nord per trobar-hi gegants famolencs envers els quals les nostres llegendes estarien endeutades. La cultura ària no sembla essencial, i ara no fora gens oportú, per defensar aquesta obvietat, *aportar un pesat aparat erudit* (noteu la cacofonia, que ja espanta), en text o en nota. M'abelleix, però, de recordar una llegenda kenyana que vaig estudiar en un altre lloc (Armangué 2016).

El seu títol és *Karithong'o, l'ogre*, text que coneixem gràcies a una versió narrada per un membre de l'ètnia kikuyu, la més nombrosa de l'actual República, establerta al voltant del Mont Kenya, al centre del país. Karithong'o és, efectivament, un ogre, el més petit entre els que viuen en comunitat. La seva fam és insaciable fins al punt que, després d'haver-se menjat tots els seus enormes companys, es menja ell mateix, i del seu cos només en queda una insòlita forma sense articulacions que recorda un tronc.

Això sí que és gana, un impuls natural, elemental, entorn del qual s'han construït tantes rondalles, no només nostres. Perquè, tal com és sabut, els déus i semidéus dels antics mites van passar a ser, amb el temps, els herois de les nostres llegendes, de les quals el poble ha recollit a les rondalles els protagonistes i els temes fonamentals que es troben a la base de la imaginació etnopoètica universal.16 Abans, però, de passar a la rondallística, ens urgeix explicar una característica de *Karithong'o*:

La fisonomia d'aquest ésser maligne crida l'atenció sobretot perquè té un sol ull, i d'aquí és d'on procedeix el seu nom, Karithong'o, que en la llengua dels kikuyu, d'origen bantu, significa precisament 'el que té un sol ull'. I això ens porta, per força, cap a Polifem, el ciclop enemic d'Ulisses, que segresta l'heroi per tal de menjar-se'l, el tanca al seu refugi i acaba patint les conseqüències de la seva astuta fuga (llibre IX); tal com s'esdevé al conte kenyà, en el qual l'heroïna pateix la mateixa sort i guanya mèrit enganyant, al capdavall, el monstre.

Què volem dir, amb tot això? Que Francesc Maspons, fidel al mètode comparatiu indoeuropeista del temps, en aquest article no busca les fonts arcaiques de la llegenda, no té en compte el mite (només ha recordat com de passada i de manera adjectiva el bíblic Samsó). El seu viatge és massa moderat, no arriba (probablement perquè no pot arribar-hi) més enllà del nord d'Europa; i, pel que fa al temps, es tanca en una cronologia tan estreta que s'atura en l'edat mitjana, en el cristianisme que Carlemany introdueix a Catalunya, en les sagues escandinaves recollides els segles XII i XIII.

Té en compte el déu Thor, però deixa de banda el Polifem d'Ulisses: i això que aquest darrer el que menjava era carn humana.

12. El bastó dels herois

No hi ha dubte que un dels protagonistes de la història del Fort Farell és el seu bastó. Maspons només en parla just al punt d'encetar la llegenda:

> [El Fort Farell era] home honrat i valent, i tan fornit i gros, que quan tenia d'emprendre algun llarg camí, no feia res més que anar-se'n al bosc, arrabassar de cop i volta un dels pins més grossos, esqueixar-li la brancada, i amb el tronc se n'anava tan lleuger com si a la mà dugués una palla (Maspons 1952: 19).

Ja hem cridat més amunt l'atenció envers el fet que la versió de Maspons no recull la notable empresa que duu a terme el Fort en arribar a Barcelona. Ja la coneixíem perquè l'havia publicada anteriorment Climent Cuspinera (1873: 118-124), i Maspons ara la recollia en nota. Preferim, doncs, reportar la versió d'Apel·les Mestres a *Tradicions*:

16 Vegeu Oriol (2012, sobretot § 2.2 «El mite»: 69); i Violant (1990: 17).

> Una vegada el Fort Farell vingué a Barcelona a veure unes festes, i com que per bastó portava un pi, els guardes del portals volgueren fer-li pagar l'entrada. El Farell s'hi resistí al·legant que cap ordre del rei manava que els bastons haguessin de *pagar dret*, ja que per a ell era bastó el pi que portava.
>
> Que si és bastó o és arbre, que si és arbre o bastó, va armar-se tal rebombori entre els guardes i el Farell que aquest, per demostrar-los que entraria el bastó sense pagar, va tirar-lo dins de la ciutat per damunt de les muralles (Mestres 2009: 68; el cursiu és nostre).17

Altres herois mítics duien bastó, sense ser necessàriament vells ni gegants. Per tal de no allunyar-nos dels temes tractats, recordem que David en duia, i això que era un xicotet adolescent (1 Samuel, 17, 43): el bastó no era més que un estri propi de caminants i pastors (com la fona), no pas una arma, com ho era en canvi el garrot d'Hèrcules. Qualsevol interpretació simbòlica que vagi més enllà de la que estem a punt de proposar ens semblarà possible però agosarada, recargolada i innecessària (vegeu, per exemple, Moya 1996: 119-120). Per la seva forma fàl·lica, traduïm el bastó dels nostres herois i gegants com un símbol de virilitat i, per tant, de força (o de traça, en el cas de David), de victòria.

I, dins de la rondallística, en Joan de l'Ós[18] El mateix Francesc Maspons, a *Lo Rondallaire* (2010: 57-61), ens explica que era un gegant que anava pel món, tot fent amistat amb altres homes fantàstics, un dels quals ara ens crida l'atenció:

> Camina que caminaràs, veus aquí que va trobar-ne un home a dins d'un bosc, que a cada cop de mà n'arrencava un pi de la terra, cosa de la qual ell ne fou tan agradat que li digué si volia ésser el seu company i l'Arrencapins, que tal es deia, ne fou content i junts emprengueren via (Maspons 2010: 58).

Notem que té en comú amb el Fort Farell no pas el fet que camini amb bastó, sinó que, tots dos, els arbres, els *arrenquen*.

En una de les seves empreses, algunes de les quals recorden els dotze treballs d'Hèrcules, «En Pere Catorze», en una versió recollida per Mn. Alcover a Mallorca (en aquest cas, a Son Servera), el rei envia l'heroi mallorquí «amb un carro i un parei de bous an es comellar d'es lleons a dur una carretada de llenya, perquè no en tenim p'es fogó ni p'es forn» (Alcover 2009: 357); és a dir, que amb una mica de llenya ja n'hi hauria hagut prou. Un cop al comellar, en Pere Catorze comença «a taiar pins»,19 i ho fa de la manera següent:

---

17 Potser el record d'aquesta famosa anècdota del Fort Farell va condicionar la memòria o la fantasia del «vell de Viladrau, que fa poc va venir a Barcelona i al qual varen fer visitar el Museu Arqueològic», segons ens recordava Mestres a les *Llegendes del Montseny* (2004: 117). El bon ancià es mostrava convençut que, amb un ciclòpic magall, el Fort Farell arrencava brucs per fer-ne «carbó de rabassó. I per això —dedueix— el carbó de rabassó mai més *ha pagat dret*».

18 Pel que fa a la tipologia de les rondalles pertinents al nostre article («Gegant», per exemple), vegeu Oriol-Pujol (2003).

19 «En Joan vint-i-un», d'Amades (el qual ha tingut ben en compte la versió d'Alcover en escriure la seva), tot i que va a buscar llenya com en Pere i pels mateixos motius, no arrenca ni talla pins (Amades 1950: 232-237).

> No se servia de cap destral. Abraonava un pi, li pegava espolsada i, ta-trac, aquell pi romput. I hala a un altre pi i li feia sa meteixa funció. I llavò a un altre, i lo meteix.

Què me'n direu? Ell al punt en tengué una estesa, de pins, que feia feredat (Alcover 2009: 358).

Notem que es tracta sempre de pins sense copa: el Fort Farell, un cop arrencat el pi, li esqueixa la brancada; en Pere Catorze, l'espolsa i trenca. No es tracta dels bastons florits de l'hagiografia popular.

L'exemple més immediat, elemental, de bastó florit el trobem al nostre pessebre, en mans de sant Josep. El fet que una estèril branca de fusta, un bastó, floreixi en néixer Jesús i el seu nou Regne, pot fer referència tant a una creença popular com a una interpretació del tot ortodoxa. Diu que sant Josep era vell i, per això, se'l creia estèril (fenomen que, naturalment, no és cert); el fet que, d'una manera o altra, li neixi un fill, el fa fèrtil als ulls dels pessebristes, que tradueixen l'esdeveniment amb un bastó florit. Però també pot ser un símbol de renaixença, de canvi de Regne, de pas del paganisme al cristianisme.

I, per acabar, el darrer exemple de bastó florit, el més universal. És sabut que la història de sant Cristòfol no és bíblica, sinó que es tracta d'una llegenda que circulà en temps antics i que fou recollida, entre nosaltres, a les *Vides de sants rosselloneses* (s. xiii). Tenim la imatge (com qui diu l'estampa) de sant Cristòfol que carrega Jesús per travessar un riu, i s'ajuda, a tall de bastó, amb una palmera florida. Ara bé, abans de Jesús la palmera era simplement un bastó estèril: «El bastó de Cristòfor reverdeix (ara per la intervenció del Déu cristià creador de l'univers) com a manifestació simbòlica d'un natural i prereligiós culte a la natura rediviva» (Moya 1996: 122). Crist mateix ho havia anticipat al sant amb aquestes paraules: «Tu ferma lo teu bastó costat la tua cassa, y veyràs que al matí serà florit e granat» (citat per Moya 1996: 120).

I ara, com a conclusió tant d'aquest apartat com de l'article, ens centrarem en els herois que tallen o arrenquen pins.

13. Conclusió. De Gilgameix al Fort Farell

Coneixem la sumèria *Epopeia de Gilgameix* gràcies a una versió escrita en caràcters cuneïformes damunt certes tauletes d'argila trobades el 1853 a la biblioteca del rei assiri Assurbanipal (s. vii aC). Fins al 1872 no se'n va reconèixer la gran importància que tenien. La publicació dels fragments antics i, al capdavall, de la versió més completa coneguda (la que també nosaltres coneixem) va ser molt lenta. Fragment i versió final es refereixen a les gestes de l'històric rei d'Uruk, a Sumer, fill d'un déu com tants d'altres, constructor de les muralles de la ciutat i viscut al tercer mil·lenni aC, abans que fos escrita la Bíblia i, naturalment, l'*Ilíada* i l'*Odissea*. Durant el segon mil·lenni aC, van començar a circular pel territori els primers textos escrits que recordaven l'heroi sumeri; aquests documents, com és habitual, recollien llegendes orals anteriors.

Francesc Maspons, per tant, no podia conèixer l'*Epopeia*. Però se'ns acut que no resulta del tot inútil (esperem, encara més, que pugui resultar constructiu) destacar dos episodis del cicle de Gilgameix.

Aquest tità lleugerament postdiluvià va deixar la seva terra per tal de travessar el desert i pujar fins al Líban o el sud de Pèrsia, cap a la Muntanya dels Cedres. El

cedre és un arbre imponent que es distingeix, precisament, per la seva gran alçada i per la qualitat de la fusta, que mai no es corca. No és un pi, és un cedre. I la reconstrucció de les muralles d'Uruk necessitava, naturalment, molta fusta per a qualsevol activitat mural.

Doncs bé, un cop arribats ell i el seu company Enkidu al bosc —han hagut de superar proves molt perilloses, a l'abast només dels grans herois—, han de trobar-hi el desitjat Cedre: aquest, que al capdavall és un de sol entre els altres, «s'alçava davant de la muntanya amb tota la seva grandària, la seva ombra era magnífica, plena de repòs» (Sandars 2001: 103).20 Un cop localitzat, «Gilgameix va agafar amb la mà una destral i va abatre el Cedre» (Sandars 2001: 105); en va tallar les branques i les va estendre al peu de la muntanya.

Gilgameix, en resum, talla arbres i els estén en gran quantitat (els cedres són veritablement més alts que no pas els pins), talment com havia fet en Joan de l'Ós al comellar dels lleons (per cert, també Gilgmeix lluita contra lleons, com Samsó, Hèrcules i en Joan de l'Ós). No arrenca pins, els talla: però ens adonem de les seves mesures gegantines.

Volem amb tot això insinuar una certa filiació d'algunes llegendes de gegants, d'algunes rondalles catalanes amb el sumeri semidéu? No pas. Però hi evidenciem certs paral·lelismes. I el segon del qual volem parlar és el següent.

Abans de fer-se amics, Enkidu i Gilgameix eren acèrrims rivals. Quan els dos herois encara no es coneixien, Enkidu, en assabentar-se de l'existència i la força de Gilgameix, decideix de reptar-lo i a Uruk, la ciutat, proclama a crits: «Soc jo el més fort, he vingut a canviar l'ordre antic» (Sandars 2001: 92). La mecànica del repte entre els dos titans és gairebé idèntica a la del Fort Farell i el Negre de Barcelona. El poble els veu com dos rivals dignes l'un de l'altre. I vet aquí la descripció de la lluita:

> De nit Gilgameix va alçar-se del llit i va anar cap a la casa. Llavors Enkidu en va sortir i va quedar-se enmig barrant el pas. Gilgameix va avançar potent i va trobar-lo a la porta. Va dur el peu endavant i [l'altre] va impedir que Gilgameix entrés a casa; i així va començar la lluita, que tots s'abraonaven l'un contra l'altre com dos braus. Van trencar les portes, les parets van tremolar: bufaven com bous abraçats. Gilgameix va plegar el genoll, el peu plantat a terra, i amb un sol cop Enkidu va caure (Sandars 2001: 93-94).

La victòria, doncs, va ser per a Gilgameix, el que havia tallat l'arbre, símbol fàl·lic com el bastó, símbol de força i de triomf, tal com dèiem en parlar més amunt del Fort Farell i dels herois nostrats, de llegenda o de rondalla.

La baralla entre el Fort Farell i el Negre de Barcelona no és, naturalment, tan èpica en la majoria de les versions. Encara més, resulta còmica. Ara bé, llegim la versió de Cuspinera, anterior com hem vist a la de Maspons, que descriu així la batalla:

> L'autoritat militar [de Barcelona] tenia a son servei un negre de grossa força, que volent donar una prova de son invencible poder, demanà a son amo que el deixés lluitar amb el Farell [...]. El Farell acceptà. A l'hora assenyalada el baixaren a un pati, i desitjant humiliar el negre [...] es posà

20 No podent accedir a una versió catalana d'aquesta epopeia, traduïm el text al català a partir de la versió italiana de Sandars (2001). La nostra breu nota introductiva recull materials de la «Introduzione», a càrrec del curador.

> a la seva disposició perquè fes d'ell el que volgués. El negre, amb poca delicadesa, acceptà l'oferiment i es llençà furiós contra son adversari, agafant-lo pel cos amb totes dues mans, pensant-se esmicolar-lo; emperò per més forces que féu, ni tan sols pogué bellugar-lo una mica. Llavors, tot avergonyit, es posà a l'abritre del Farell. Aquest l'agafà, i mostrant-se generós, en lloc d'esclafar-lo com hauria pogut fer, s'acontentà amb llençar-lo d'un sol cop a la volada de la teulada, amb admiració de tothom (Cuspinera 1873: 25).

I ara acabem. Nosaltres, entre el nostre heroi i el sumeri, hi veiem certs paral·lelismes. No convenia aturar-se cronològicament en l'edat mitjana dels germànics (tesi defensada per Maspons sense èxit) ni geogràficament en l'àmbit de les llengües indoeuropees. Però tot això, de fet, havia d'arribar encara: Maspons no tenia la informació que tenim ara i, a més, era el pioner a Catalunya dels estudis comparatius.

Així i tot, Francesc Maspons va deixar de banda un aspecte que ara, al segle xxi, podria semblar elemental: no deu ser que aquestes llegendes (derivades en acabat en rondalles), evolucionades a partir del mite, senzillament han existit sempre, si més no des del moment en què l'home —la humanitat— va saber pensar i expressar-se amb uns símbols que, construïts a partir del territori i la cultura, potser podrien ser universals? Perquè, si eren comunicables, vol dir que formaven part de l'imaginari comú de tots els pobles.

Referències bibliogràfiques

Alcover, Antoni Maria (2009): *Aplec de rondaies mallorquines d'En Jordi des Racó*. Edició a cura de Josep Grimalt amb la col·laboració de Jaume Guiscafrè. Mallorca: Moll.

Amades, Joan (1950): *Folklore de Catalunya. Rondallística*. Barcelona: Selecta.

Armangué, Joan (2004): «Presentació». Dins Maria de Bell-lloc: *Llegendes*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 5–29.

— (2016): «Particularitat i universalitat etnopoètica. La narrativa popular kenyana: coincidències, vincles i concomitàncies». *eHumanista IVITRA* núm. 9: 100–115 <http://www.ehumanista.ucsb.edu/ivitra/volumes/9> [data de consulta: maig de 2020].

Bell-lloc, Maria de (2004): *Llegendes*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Bibbia (1995): *La Bibbia concordata*, 10 v. Milà: Mondadori.

Borja, Joan (2011): «Llegenda i paisatge: sobre la Coltellada de Rotlà al Puigcampana». Dins Àngel Vergés; Jordi Colomer (eds.): *Llegendes i paisatges dels Països Catalans*. Banyoles: Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles, p. 199–219.

Cuspinera, Climent (1873): *Guía-Cicerone del viajero ó bañista en Caldas de Montbuy*. Barcelona: Leopoldo Domenech.

Grau, Jan (1995): *Fabulari Amades*. Barcelona: El Mèdol.

Kiefer, F.J. (1871): *Die Sagen Des Rheinlandes Von Basel Bis Rotterdam*.

Marmier, Xavier (1842): *Chants populaires du Nord Islande: Danemark, Suèce, Norvege, Feroe, Finlande*. Traduits en français et précédés d'une introduction. Charpentier.

MASPONS, Francesc (1876): *Tradicions del Vallès*. Barcelona: Impremta La Renaixença.

— (1881) [= 1882]: «Lo Vallés». Extret de l'*Anuari de l'Associació d'Excursions Catalana - 1881*. Barcelona: Estampa de Jaume Jepús, 1882.

— (1882) [= 1883]: «De Mollet á Bigas». Extret de l'*Anuari de l'Associació d'Excursions Catalana - 1882*. Barcelona: Estampa de Jaume Jepús, 1883.

— (1885): *Semprevivas*. Barcelona: Llibreria de D. Alvar Verdaguer.

— (1887): «Excursió col·lectiva al Farell». *Bulletí Mensual de l'Associació d'Excursions Catalana* núm. 100: 2–5; núm. 101-102: 19–24.

— (1952): *Tradicions del Vallès*. Barcelona: Barcino.

— (2010): *Lo rondallaire*. Edició a cura d'Albert Mestres. Valls: Cossetània.

MESTRES, Apel·les (1895): *Tradicions, recullidas y escritas per Apeles Mestres*. Barcelona: Espasa y Companyía.

— (2004): *Llegendes del Montseny*. Edició a cura de Carme RUBIO i M. Carme BERNAL. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2009): *Tradicions*. Edició a cura de Joan Armangué. Valls: Cossetània.

ORIOL, Carme (2002): *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore*. Valls: Cossetània.

— (2011): «Literatura oral i territori; llegendes, contarelles i tradicions referides a lloc». Dins Àngel VERGÉS; Jordi COLOMER (eds.): *Llegendes i paisatges dels Països Catalans*. Banyoles: Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles, p. 13-21.

ORIOL, Carme; Josep M. PUJOL (2003): *Índex tipològic de la rondalla catalana*. Barcelona: Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana.

ORIOL, Carme; Emili SAMPER (eds.) (2011): *Repertori biobibliogràfic de la literatura popular catalana: el cicle romàntic*. Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.

— (2017): *Història de la literatura popular catalana*. Alacant/Palma/Tarragona: Edicions de la Universitat Rovira i Virgili/Publicacions de la Universitat d'Alacant/Edicions de la Universitat de les Illes Balears.

SAMPER, Emili (2017): «El període romàntic: Els inicis de l'interès per la literatura popular a Catalunya». Dins Carme ORIOL; Emili SAMPER: *Història de la literatura popular catalana*. Alacant/Palma/Tarragona: Edicions de la Universitat Rovira i Virgili/Publicacions de la Universitat d'Alacant/Edicions de la Universitat de les Illes Balears, p. 15–60.

SANDARS, N.K., (ed.) (2001): *L'epopea di Gilgameš*. «I Grandi classici della Fiaba», s.n. Milà: Fabbri Editori.

TEMPORAL, Josep (1998): *Galàxia Propp. Aspectes literaris i filosòfics de la rondalla meravellosa*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

TRUEBA, Antonio de (1864): *Capítulos de un libro, sentidos y pensados viajando por las provincias vascongadas*. Madrid: Centro General de Administración.

VIOLANT, Ramona (1990): *La rondalla i la llegenda. Contribució a l'estudi de la literatura folklòrica catalana*. Barcelona: Alta Fulla.

Tata Vasco y Tata Lázaro: dos héroes culturales en la tradición oral michoacana

Santiago Cortés Hernández
Universidad Nacional Autónoma de México
gatoquelee@gmail.com

Resumen

Los personajes de Vasco de Quiroga y Lázaro Cárdenas aparecen con frecuencia como héroes culturales en la narrativa oral de la zona lacustre del estado de Michoacán, en México. Este artículo presenta y estudia una serie de relatos orales documentados en trabajo de campo entre el 2013 y el 2018 en esa zona, para analizar cómo se caracteriza a los personajes y cómo están estructuradas esas narrativas. En ellas los personajes cumplen una serie de funciones propias del héroe cultural: son ordenadores del mundo humano, fundadores de lugares y distribuidores de los bienes y los oficios. El artículo propone que los personajes de Quiroga y Cárdenas conforman una dualidad simbólica en la narrativa, que cumple también con la función de dar estructura al tiempo histórico en la memoria de las comunidades.

Palabras clave

Lázaro Cárdenas; Vasco de Quiroga; narrativa oral; héroe cultural; Michoacán

Abstract

The characters of Vasco de Quiroga and Lázaro Cárdenas frequently appear as cultural heroes in the oral narrative of the lake zone in the state of Michoacán, Mexico. This paper presents and studies a series of oral narratives documented in field work between 2013 and 2018 in that area to analyze how Quiroga and Cárdenas are characterized and how these narratives are structured. In them the characters fulfill a series of functions of the cultural hero: they create an ordered world for the humans, they are founders of

places and distributors of goods and crafts. This paper proposes that these characters form a symbolic duality in the oral narrative, which also fulfills the function of giving structure to historical time in the memory of the communities.

Keywords
Lázaro Cárdenas; Vasco de Quiroga; Cultural Hero; Oral Narrative; Michoacan

Resum
Els personatges de Vasco de Quiroga i Lázaro Cárdenas apareixen amb freqüència com a herois culturals a la narrativa oral de la zona lacustre de l'estat de Michoacán, a Mèxic. Aquest article presenta i estudia una sèrie de relats orals documentats en treball de camp entre el 2013 i el 2018 en aquesta zona, per analitzar com es caracteritzen els personatges i com estan estructurades aquestes narracions. En aquestes els personatges compleixen una sèrie de funcions pròpies de l'heroi cultural: són ordenadors del món humà, fundadors de llocs i distribuïdors dels béns i els oficis. L'article proposa que els personatges de Quiroga i Cárdenas conformen una dualitat simbòlica en la narrativa, que compleix també amb la funció de donar estructura al temps històric en la memòria de les comunitats.

Paraules clau
Lázaro Cárdenas; Vasco de Quiroga; narrativa oral; heroi cultural; Michoacán

Rebut: 4/11/2019 | Acceptat: 23/01/2020

En las narrativas orales de todo el mundo existen personajes que constituyen peculiaridades de una comunidad o de una región. Ese tipo de personajes *endémicos* suelen cumplir con una serie de funciones —poéticas en el discurso y sociales en el contexto— que revelan claves para entender cómo está configurado el mundo de los narradores y cómo los discursos narrativos han contribuido al proceso de construcción de esos lugares. El caso de la narrativa tradicional de la zona lacustre del estado de Michoacán,[1] en México, es particularmente interesante, pues además de que recurre a los personajes habituales asociados a los espacios y los recursos naturales (sirenas en los lagos o manantiales, dueños, charros o catrines en los cerros, etc.), encontramos en ella dos personajes con antecedentes históricos que constituyen una dualidad de héroes culturales: el primer obispo de Michoacán, Vasco de Quiroga, y el expresidente Lázaro Cárdenas del Río, quien también fuera gobernador del estado. A diferencia de otras regiones en las que los héroes culturales tienden a conformar figuras literarias como la del caudillo rebelde, el bandido generoso, el santo o incluso el trickster,[2] aquí son dos figuras rectoras, representantes de una autoridad oficial, las que aparecen con mayor frecuencia en ese papel. La dualidad en los héroes culturales no es poco frecuente, pero esas figuras dobles suelen actuar durante tiempos originarios, aparecen más bien en relatos míticos y conforman lo que Ad Jensen (1966) ha llamado *deidades dema*. El caso de Michoacán que se analizará en este trabajo es peculiar también porque sus héroes culturales conforman una curiosa dualidad asíncrona que se utiliza en la narrativa para delimitar épocas históricas. Que un evangelizador o una autoridad religiosa muerta *en olor de santidad* se convierta en una figura fundacional no es poco frecuente, pero que toda una región cultural divida sus relatos fundacionales entre una figura de este tipo y un expresidente, es bastante más atípico.

Este trabajo propone el estudio de algunas narrativas orales actuales, documentadas mediante trabajo de campo en los últimos cuatro años, en las que aparecen estos dos personajes, así como un análisis de cuáles son en ellas las funciones poéticas y sociales de Lázaro Cárdenas y Vasco de Quiroga. Abarcar la totalidad de narrativas sobre ambas figuras resulta una tarea prácticamente imposible: de ambos personajes existen varias biografías muy extensas, además de que aparecen como figura central de un sinnúmero de documentos históricos y oficiales. En cambio, las narrativas orales que circulan actualmente en ciertas comunidades de la zona lacustre del estado de Michoacán plantean un terreno inexplorado, rico y bien acotado para el análisis, pues nos aseguran por lo menos que el material seleccionado tiene una cierta vigencia para esas comunidades.

---

1 El estado de Michoacán se encuentra en el Occidente de México. La zona lacustre se localiza en el centro del estado, a una altura de 2,140 msnm. Es una región habitada por pueblos de tradición purépecha, que abarca el lago de Pátzcuaro, los pueblos ribereños, las islas del lago y la laguna de Zirahuén. En esta misma zona se establecieron los tres señoríos principales tarascos del linaje Uacúsecha durante el periodo posclásico mesoamericano, en las localidades de Pátzcuaro, Tzintzuntzan e Ihuatzio.

2 Me refiero a otros contextos de la narrativa oral mexicana como el de Emiliano Zapata en el estado de Morelos, Jesús Malverde en Culiacán, Sinaloa, y Juan de Palafox y Mendoza en Puebla respectivamente; pero también a cualquier otro caso de héroes culturales en contextos más allá de México, de los que existen abundantes ejemplos.

Este trabajo está basado en el análisis de un conjunto de relatos orales. Los materiales que utilizo como fuentes primarias son una serie de entrevistas y conversaciones documentadas por el equipo de investigación del Laboratorio Nacional de Materiales Orales[3] en distintas localidades de la zona lacustre de Michoacán entre 2013 y 2018.[4] En su documentación se intentó deliberadamente dar las menos pautas posibles para dirigir la conversación y obtener así un sondeo de cuáles son los temas que interesan a un grupo poblacional. Este método experimental, aunque genera un tipo de material complejo y de difícil manejo, suele propiciar la narración de eventos significativos para la persona entrevistada y, aplicado a mayor escala, suele dar una noción de los relatos que son importantes para una comunidad. Es en este tipo de conversaciones videograbadas en las que han aparecido de manera espontánea los personajes de Quiroga y Cárdenas, es decir, sin que se haya preguntado explícitamente por ellos a los entrevistados.

También es necesario precisar que con el término de *héroe cultural* me referiré a un tipo de personaje que aparece en las narrativas mitológicas y fundacionales de todo el mundo y que suele actuar para instaurar un orden social, dotar a los hombres de instrumentos o técnicas para su supervivencia, o para funcionar como mediador entre las potencias divinas y los seres humanos. Con respecto a estos personajes, Alicia Barabas y Miguel Bartolomé comentan:

> La presencia de héroes culturales o héroes civilizadores en la mitología de numerosas culturas no admite una interpretación unívoca, aunque es factible proponer algunos predicados comunes. Desde un punto de vista cosmológico, suelen representar la instauración de un orden humano sobre la tierra, por lo que se podría proponer que son los humanizadores de los principios divinos. Las deidades creadoras tienden a generar un universo indiferente, sin destino, y el papel de los héroes es vincularlo a la humanidad y otorgarle un propósito posible. [...] Los héroes contribuyen a fundar una noción de identidad colectiva, en la medida en que una colectividad social específica se reconoce como destinataria de una parte del orden cósmico, al cual vinculan sus instituciones y creaciones (Barabas-Bartolomé 2000: 214).

Las narrativas orales que se analizarán en este artículo hablan principalmente de acciones fundacionales y algunas tienen un carácter casi mitológico. Como se demostrará a lo largo de estas páginas, los personajes de Quiroga y Cárdenas cumplen claramente en ellas estos predicados comunes del héroe cultural.

Para el estudio de estos dos personajes en la narrativa de la zona elegida, propongo un análisis triple. Primero plantearé algunas ideas sobre los contextos geográficos en los que suceden con más frecuencia las menciones de estos personajes. En segundo lugar me interesa analizar las características de esos relatos, la forma en que caracterizan a los personajes y el contexto de discurso en el que suceden. Por último, plantearé también una serie de ideas sobre la función social de los

---

3 El Laboratorio Nacional de Materiales Orales es una unidad especializada de investigación de la Universidad Nacional Autónoma de México. Véase el sitio <www.lanmo.unam.mx> para más información [fecha de consulta: mayo de 2020].

4 Todos los materiales se documentaron como parte del proyecto «Materiales orales de la zona lacustre michoacana: documentación, procesamiento y análisis», el cual se desarrolló con apoyo del CONACYT.

personajes, integrados como símbolo a las narrativas de distintas comunidades. Así, el análisis que plantea este trabajo requiere no solo de la observación de las emisiones lingüísticas de ciertos narradores, sino también de los contextos sociales y de discurso que hacen aflorar a estos dos personajes en una conversación.

Aunque este no es el lugar para relatar la vida de Lázaro Cárdenas o de Vasco de Quiroga, conviene apuntar aquí algunos datos biográficos de ambos para destacar un aspecto fundamental de nuestro material de análisis: en el nivel histórico existen ya ciertas coincidencias entre ambos personajes, y las narrativas reconocen esos puntos en común al referirse a ellos como «Tata Vasco» y «Tata Lázaro».

La figura de Vasco de Quiroga (Madrigal de las Altas Torres, 1470 – Pátzcuaro 1565) es clave para entender el proceso histórico que sobrevino a la primera etapa de conquista y evangelización del Occidente de Nueva España. Quiroga llega a tierras americanas en 1531 como oidor de la Audiencia de México, tras haber ocupado los cargos de visitador y juez de residencia en Valladolid y Orán respectivamente. Será después visitador de Michoacán de 1533 hasta 1537, cuando Carlos V lo nombra obispo de la diócesis de Michoacán. Es en ese cargo que decide trasladar la sede del obispado de Tzintzuntzan a Pátzcuaro.

La vida y la obra de Quiroga están marcadas por sus ideas en torno a la cuestión de los nativos americanos.[5] Quiroga puso en práctica una serie de proyectos que conocemos ahora como pueblos-hospital, en los que intentó establecer refugios y modelos de vida para las comunidades indígenas, maltratadas en muchos sentidos por el proceso de conquista y en estado de catástrofe social y cultural al momento de su llegada. El primero de esos proyectos fue el Hospital de Santa Fe de los Altos, en las inmediaciones de la Ciudad de México, en 1532. El segundo, de mucha mayor trascendencia, fue el de Santa Fe de la Laguna, fundado en Michoacán en 1533. Un tercer pueblo-hospital, Santa Fe del Río, se estableció cerca de la actual ciudad de La Piedad. Hay en esos modelos y en sus obras una clara influencia de las ideas de la *Utopía* de Tomás Moro, que se reflejan claramente en las propuestas para desarrollar comunidades autogestivas, basadas en la organización y reglamentación del trabajo, así como en la tenencia y el cultivo colectivo de la tierra.[6] Cuando comenzaba a estudiarse esa relación entre el obispo de Michoacán y el pensador europeo, Alfonso Reyes afirmó que

> de tal manera resulta luminoso el cotejo entre Quiroga y Moro, que, como han declarado a una voz los críticos, asombra que nadie haya reparado hasta ahora en un hecho tan manifiesto. Cada día hay nuevas sorpresas. Moro, en cierta epístola, habla de un hombre tan virtuoso que merecía ser nombrado obispo de Utopía. He aquí que el legítimo y verdadero obispo de Utopía andaba por tierras de América, y apenas lo hemos averiguado (Reyes 1960: 102).

Son muchos y muy variados los escritos que se han dedicado a estudiar la vida y la obra de Vasco de Quiroga, y su fama de varón virtuoso se refleja desde los más tempranos. La *Relación de la ciudad de Pátzcuaro*, por ejemplo, en el siglo xvi, dice que fue «hombre muy docto, y de santa vida y fama» (Martínez 1987: 196).

5 Por lo menos la *Información en derecho* y las *Reglas y Ordenanzas para el gobierno de los hospitales de Santa Fe en México y Michoacán* están dedicadas en su mayor parte a este tema.

6 Son especialmente importantes para el estudio de esa relación los trabajos de Fernando González (2001), Bernardino Verástique (2000) y Paz Serrano Gassent (2001).

Para el estudio del pensamiento y las fundaciones de Vasco de Quiroga existen varias obras modernas que son una referencia indispensable, como las de Warren (1963) y Zavala (1987). Sin embargo, ninguna hasta ahora se ha dedicado a estudiar la memoria y los relatos sobre Quiroga en el ámbito de la oralidad. Hay apenas algunas noticias de la veneración popular de su figura. En una revisión de su primera biografía, por ejemplo, el mismo Alfonso Reyes nos dice que: «Moreno afirma que los "hospitales" aún se mantenían en pleno siglo xviii; y en el siguiente todavía se veneraba entre los indios michoacanos el nombre y recuerdo del piadoso reformador. Aquellos indios conservan todavía las industrias que aprendieron de "Tata Vasco"» (Reyes 1960: 100). La documentación de discursos orales que se presenta y se analiza en este trabajo nos mostrará que esa memoria, muy vigente en ciertas localidades, ha dado lugar a una narrativa en la que Quiroga aparece como todo un símbolo de la civilización.

La figura de Lázaro Cárdenas del Río (Jiquilpan 1895 – Ciudad de México 1970), por otro lado, también es indispensable para entender la historia del siglo XX mexicano y la conformación de muchas de las instituciones actuales del país. Cárdenas fue gobernador del estado de Michoacán de 1928 a 1930 y presidente de la República de 1934 a 1940. Dentro de los muchos motivos por los que su gobierno fue significativo para México, hay dos que marcaron definitivamente el rumbo: decretar de expropiación petrolera en 1938 y poner en práctica una serie de acciones para llevar a cabo la reforma agraria. Ambos contribuyeron a la construcción del personaje de Cárdenas: como bien han notado algunos de sus biógrafos, esa figura se erige como la de un héroe que no transgrede el orden, sino que pone la legitimidad del poder y del estado al servicio del pueblo (Vázquez 2009: 186).

El personaje de Cárdenas ha evolucionado en la memoria y en el discurso colectivo como un héroe en toda forma y ha avanzado incluso hacia la mitificación. Varios autores han destacado ya este fenómeno. Adolfo Gilly (2006: 11), por ejemplo, señalaba que el cardenismo y el zapatismo son los dos grandes mitos del siglo xx mexicano. Los trabajos de Verónica Vázquez Mantecón (2009 y 2012) son especialmente esclarecedores con respecto a cómo se han construido esos discursos míticos desde distintos frentes:

> La memoria de Cárdenas se formula como una historia heroica, relativa a un ser poseedor de dotes casi sobrehumanas, esto es, como un relato mítico. [...] La memoria colectiva sobre el general está contenida en la historiografía, la tradición oral, la iconografía, los rituales y los discursos político y educativo. El mito se estructuró desde todos los campos. Es más fácil de ver y más voluminoso el historiográfico, pero todos tienen el mismo peso. [...] La mitificación habla en esencia del proceso de heroificación. Cárdenas es percibido como un héroe y como un santo, es divinizado, adquiere dimensiones mesiánicas. Se le presenta como un héroe que lucha contra el mal: es fuerte, poderoso, bueno, omnipotente, pero con rasgos humanos que provienen de la cultura patriarcal: sus actos son viriles, le gustan las mujeres, el baile, la comida, «tiene muchos güevos». Se le atribuyen rasgos arquetípicos como padre (Tata), juez, protector o jefe (Vázquez 2009: 184-185).

Aunque sabemos que una parte importante de esa construcción heroica está basada en las tradiciones orales, apenas unos cuantos trabajos se han ocupado

del tema. Contamos con un solo corpus de relatos orales en torno a la figura de Cárdenas, compilados por Rafael Ramírez Heredia (1997) en la región de Tierra Caliente. También tenemos algunos curiosos testimonios de su permanencia en la memoria colectiva, como aquel constituido por las cartas dirigidas a su hijo Cuauhtémoc cuando fue candidato presidencial (Gilly 1988), o el libro *Cuando Cárdenas visitó nuestro pueblo* (1980), que relata a varias voces una visita del presidente a la comunidad mixteca de Yosondúa. Mediante esos testimonios —apoyados por el enorme edificio historiográfico que se ha generado en torno a Cárdenas— podemos ver cómo la figura heroica destaca por su carácter adusto, por su cercanía con el pueblo y por su intención de auxiliar a los más necesitados.

A partir de esta brevísima revisión podemos decir que las figuras históricas de Vasco de Quiroga y Lázaro Cárdenas comparten una serie de rasgos que debemos tomar en cuenta para entender su complementariedad como héroes culturales en la tradición oral y su aparición frecuente en la narrativa del área que nos ocupa. Michoacán —y muy especialmente la zona del lago de Pátzcuaro— fue para ambas figuras el lugar en el que pusieron en práctica una serie de ideas que tenían que ver con la tenencia de la tierra, los oficios, la educación y otros aspectos de reforma y organización social.

También hay una coincidencia en cuanto a los periodos históricos en los que ambas figuras actúan: se trata de épocas de inestabilidad provocada por eventos bélicos y reacomodos sociales. Vasco de Quiroga llega a la zona tras el gran cataclismo de la conquista y de la destrucción de las instituciones de la cultura purhépecha. Cárdenas, por su parte, aparece en la historia del país y del estado después de la Revolución y de la Guerra Cristera, en el momento de la emergencia de un movimiento agrario. Ambos encuentran un territorio devastado y proyectan y ejecutan una serie de planes para su reconstrucción. Podríamos decir que para ambos la zona lacustre es a un mismo tiempo la zona de desastre y la región de la utopía.

Si Quiroga fomentó la fundación de pueblos-hospital, el aprovechamiento de las antiguas instituciones purhépecha para la educación indígena y el desarrollo de nuevas técnicas para mejorar la producción de determinados oficios, Cárdenas, por su parte, impulsó en Michoacán la reforma agraria, la expansión de la red educativa y la creación de nuevas fuentes de empleo mediante el desarrollo turístico o el cultivo de determinados oficios.[7] Un par de rasgos característicos de sus ideas compartidas es el de la propiedad comunal de la tierra y la apuesta por una especialización del trabajo. En la narrativa oral ambas figuras históricas devienen en personajes que son vistos como protectores de los desvalidos y muy especialmente de los pueblos indígenas de la región. Los factores históricos que en su tiempo resultaron, cuanto menos, polémicos se amalgaman y se constituyen en relatos fundacionales. Así, por ejemplo, en Santa Clara se cuenta que fue Vasco de Quiroga quien fundó el pueblo e introdujo el trabajo del cobre, aunque las técnicas metalúrgicas puedan documentarse desde épocas prehispánicas. De la misma forma, en lugares como Jiquilpan se cuenta que fue Lázaro Cárdenas quien introdujo los gusanos de seda con los que ahora se producen rebozos, aunque pueda datarse el impulso a la industria de la seda desde el siglo XIX.

7 Véase el trabajo de Ginzberg (1999) sobre el gobierno de Cárdenas en Michoacán.

Las coincidencias históricas entre ambas figuras no han pasado por alto a quienes se han acercado a su estudio biográfico y al estudio sociohistórico de la zona. En un reciente estudio sobre el lago de Pátzcuaro, Jennifer Jolly ha sugerido que incluso hay un cierto aprovechamiento de esas circunstancias:

> This image of Quiroga as benefactor, traveling to visit artisans, provided a particularly compelling role model for viewers, from everyday tourists to the nation's president. Cárdenas performed this benefactor role publicly, and comparisons with Quiroga were not lost on the public. Dubbing him "Tata Lázaro", a fatherly term of endearment shared with "Tata Vasco" de Quiroga, journalists and historians alike cast Cárdenas as a modern incarnation of the bishop and celebrated his backcountry horseback rides to tend rural populations, his social vision, and the love he dedicated to and received from indigenous people—all elements shared with the Quiroga myth (Jolly 2018: 165).

Es a partir de este contexto y estas coincidencias que podemos estudiar los relatos orales que hemos documentado recientemente.

En el análisis de nuestros relatos compilados en trabajo de campo salta a la vista un primer dato que tiene que ver con la distribución geográfica de los personajes y de las historias en las que aparecen. A pesar de que podemos encontrar narraciones sobre cualquiera de los dos personajes en todas las localidades de la ribera del lago de Pátzcuaro, la incidencia de uno u otro varía notablemente en relación con la fecha de fundación de las comunidades. En las islas del lago, por ejemplo, que tienen una historia de poblamiento relativamente reciente —apenas tres generaciones atrás se establecieron ahí los residentes actuales—, abundan los relatos sobre el general Cárdenas. En cambio, en las localidades más antiguas como Tzintzuntzan, Ihuatzio y, por supuesto, Santa Fe de la Laguna, aparece más frecuentemente el personaje de Tata Vasco. Esta distribución natural de los personajes en los relatos de fundación de los pueblos es un indicio de cómo Cárdenas y Quiroga actúan como una amalgama de la memoria colectiva para la creación de identidades. No se trata solamente de un fenómeno de correspondencias históricas, sino que nos habla de la centralidad de estas narraciones sobre héroes culturales para las comunidades. Como ha explicado Michel de Certeau, en este tipo de narraciones el personaje de un héroe cultural «supone a un grupo ya existente, pero representa la conciencia que este tiene de sí mismo al asociar una figura a un lugar. Se da un productor a un sitio, que se convierte así en una fundación, el producto y el signo de un acontecimiento» (1993: 260).

Podemos trazar una primera clasificación del material documentado en dos grandes categorías. Por un lado están una serie de apariciones de los personajes que no constituyen más que menciones de los mismos como una marca introductoria de un fragmento narrativo. Esos relatos no los hacen participar en una trama, sino que simplemente los utilizan como un referente histórico a una época o a un evento. Tal es el caso del siguiente fragmento de la conversación con Domingo Castillejo en la Isla Pacanda, en el que se refiere a Cárdenas para contextualizar la descripción y el devenir de varios hitos paisajísticos de su territorio:

> Aquí apenas yo tenía dos años cuando se hizo el Morelos,[8] dos años de edad. Y aquí vinieron para hacer cuando se terminó en 1936. Se terminó ya mientras andaba Lázaro Cárdenas, el presidente de la república, Lázaro Cárdenas, y empezó ver estos terrenos que están aquí. Había frutales aquí, todo esto, aquél, todo. Aquí pasaba el agua de ese tanque que está abajo, ese se subía con aire motor, que le dicen, y se acabó por no cuidarse pues, con eso se subía el agua.
>
> Domingo Castillejo González, Isla Pacanda. 17/06/2016.[9]

Una segunda categoría está conformada por narraciones en las que Cárdenas y Quiroga funcionan como personajes principales. Se trata en este caso de una serie de narrativas de tipo etiológico, es decir, relatos a partir de los que se explican circunstancias diversas de la realidad. Son estos los relatos más sustanciosos y los que nos interesa analizar detenidamente en este artículo. Dentro de este tipo de discursos encontramos varios en los que el héroe cultural crea un orden a partir del caos, o por lo menos a partir de una forma de vida distinta, como en el siguiente fragmento de la entrevista con María Inés Dimas:

> Dicen que anteriormente nosotros andábamos desbalagados en esta región. Y al inicio yo les dije que ahí en Guayameo, ahí era donde, ahí era un lugar en donde se hacían sacrificios, se hacían ofrendas. Era ahí el pirámide. Pero en sí, después de la conquista, pues tenían miedo y andaban desbalagados en el cerro. Y nos platicaba que cuando llegó Vasco de Quiroga, Vasco de Quiroga llegó en esa región y empezó a tocar música, tocaba flauta o tocaba campana. Y empezó a juntarse, juntarse la gente. No sé si Vasco de Quiroga traía algún intérprete ya, o no sé por qué le entendieron, por qué él decidió formar el pueblo en esta región, por qué no hizo el pueblo ahí en Guayameo, por qué lo hizo más abajo. Y por eso es Santa Fe, porque Santa Fe ahora le decimos Santa Fe, le entendemos como la iglesia: «Santa Fe». Pero era «Sandape», o sea, que fuimos bajando y bajando y llegamos a la parte bajita para establecernos. Ese era el significado. Y él, este, pues que ya convenció a los indígenas a que ya no se fueran, sino que juntara un grupo, que él empezó a enseñarles algo, pues, platicarles que él venía en son de paz, empezar, este, a organizar a las familias. Y que por eso nosotros teníamos esa fiesta de carnaval, que porque él, este, él tocaba la flauta y hacía, creo que fue la primera danza que él formó. Y formó cuando ya había gente en el hospital pueblo.
>
> María Inés Dimas Cárdenas, Santa Fe de la Laguna. 29/10/2017.

En la narrativa oral, el héroe cultural, en este caso Vasco de Quiroga, distribuye y organiza el territorio, agrupa a las personas dentro de él y asigna funciones para todos. Su tarea, como hemos dicho, es actuar sobre el mundo indiferente creado por los dioses para conformar el mundo ordenado de los hombres. A veces, como en

8 Se refiere a la estatua monumental de José María Morelos que se construyó en la isla de Janitzio.

9 Todos los relatos y fragmentos de discurso que se citan en este trabajo fueron transcritos procurando un apego a sus características orales. Muchos de sus rasgos atestiguan el contacto del español y el purhépecha. Tras las transcripciones se cita el nombre del hablante, el lugar y la fecha de la documentación. Las entrevistas completas pueden consultarse en: <www.lanmo.unam.mx/zonalacustre> [fecha de consulta: mayo de 2020].

este relato de Esteban Huacuz, Quiroga se encarga incluso de hacer pasar a los hombres de un estado de salvajismo y nomadismo al sedentarismo y al orden social:

> Cuentan que en ese tiempo, pues la gente purhépecha estaba bien maltratada, bien asustada. [...] Y entonces andaban como nómadas, por eso en ese momento pues no, no se le atribuía la palabra «purhépecha», sino eran «chichimecas». Chichimeca quiere decir nómada, que andaban errantes, por todos lados, se escondían en cuevas, se escondían, no sé, en donde podían. Entonces don Vasco se dice que llega y pues no hallaba cómo ganar la confianza de alguien, de uno por lo menos. Y empieza a tocar la flauta, y un tamborcito. Y que hubo una persona que oyó, y que dice:
>
> —Ah, esa melodía suave no es de guerra, no es de pleito, no es eso.
>
> Entonces, haga de cuenta como un animalito que empezamos a amansarlo, y se fue acercando. Ya él, en lugar de maltratarlo, pues le agarra la cabeza y le empieza a sobar y empieza él a tener confianza. Cosa que los demás pues vieron también. Y él fue testigo de que la persona que no era fraile, no era sacerdote, era un, una persona, un licenciado que vino como mensajero de la paz por la Reina Isabel. Porque ya antes ya había mandado otros misioneros que ellos, en vez de arreglar las cosas que había, que oía la reina, pues se unía con sus paisanos y a aprovecharse: saquear. Hasta ahí don Vasco, pues ya conquistó y cambió, o sea, pues formó aquí Santa Fe. Santa Fe, pues desde entonces pues puso cuatro capillas, organizó, aparte del hospital, cuatro capillas y le dio el nombre de cada barrio.
>
> Esteban Huacuz Tzintzún, Santa Fe de la Laguna. 29/10/2017.

Si bien estas narraciones pueden ser resultado de los complejos procesos novohispanos de congregación,[10] es interesante notar cómo los personajes se mueven del hecho histórico hacia el territorio mítico al incorporarse a la memoria. El relato sitúa al personaje en un momento primigenio en el que reina el caos, y son sus acciones y sus palabras las que generan un orden que incluye la delimitación de un espacio urbano, la creación de instituciones y la organización de las tareas. En el siguiente fragmento narrativo, el personaje de Vasco de Quiroga cumple cabalmente esa función. Además, como en muchos otros relatos sobre él, sus acciones están enmarcadas por una serie de obstáculos simbólicos.

> Primero les voy a hablar sobre don Vasco: cómo llegó y dónde llegó, del principio. El principio llegó allá en la mesa de Tupícuaro el Tata Vasco, y allá la gente no sé por dónde empezó a venirse, por Zacapu o por acá por Morelia, pero total que llegó ahí. Como aquí no vivía nadien mas que un ranchito, mas que una casita por decir, y allá y allá llegó y como por la mesa que está muy ancha, y le gustó el don Vasco tener la gente allí, para que vivan allí. Nada más que... pero como no sabía la gente, como la gente venían aisladas, no venía en un pueblo solo, sino que el don Vasco venía juntando, juntando así. Y entonces pos ahí lo pararon, ahí lo platicaron a la gente:
>
> —Mire: espérame allí. Yo voy a juntar más gente y al rato les voy a traer para que engrandezca más, porque ahorita son pocos de ustedes que vienen conmigo, pero no se mueven y al rato vengo.

10 Véase Fernández y Urquijo (2006).

Y dijo la gente:

—Está bien, aquí les espero.

Pero resulta que la gente no se aguantó. En aquel tiempo hubo mucho frío, viento y frío. Ya después se cambiaron y se vino acá en el hospital donde ya está la Guatepera. Ahí fue donde donde se principió el don Vasco. Entonces llegó allí en la mesa de Chupico, y la gente ya no estaba nadien, como que se desaparecieron. Y el don Vasco dijo:

—Ah caray, pos dónde se había ido la gente. Ya no están aquí. Pero yo les dije que no se movieran y entonces ora por dónde voy a conseguir la gente.

Se vino para acá y aquí en la cuesta llegaron, ahí oyó el ruido. Aquí estaban gritando como las colmenas, por decir. Entonces don Vasco sabía:

—Híjole, no, pos es que entonces la gente ya no quiso venir, estar aquí por el frío, que estaba soplando mucho el viento, mejor voy a ver a ver qué pasó.

Entonces bajó y ahí estaba la gente. Entonces le preguntó:

—¿Por qué se vinieron?

—No, por el frío. Ya no nos aguantamos tanto frío que hubo y aquí sí estaba bien. Bueno, no mucho, pero más o menos ya, y como acá la punta está hasta por allá la roca.

Entonces le atajó bien el viento, ya no vino para acá. Entonces dijo:

—Bueno entonces te gusta vivir aquí.

—Sí, aquí sí le gustamos.

—Entonces aquí van a vivir, aquí vamos a vivir. Ta bien.

Empezaron a trabajar, a trabajar, a hacer adobe para fincar esa... esa la que ya está pues el hospital. Bueno, total que pues hicieron allí y dijo:

—Bueno, ya hicimos, ya está terminado. Voy por otro pueblito y aquí les espero y me esperan ustedes aquí.

Entons ya se fue por Zacapu por Tingüindín, por Los reyes y por Uruapan.

Rosalío Gabriel Díaz, Santa Fe de la Laguna. 28/10/2017

Entre los rasgos que caracterizan al personaje de Quiroga en la narrativa de esta zona se encuentra una curiosa asociación con la música y la danza. Son varios los sitios en los que se cuenta, como hemos visto en los relatos citados, que Tata Vasco se vale de un tambor, una campana o una flauta para convocar a los pobladores. Esta relación entre el héroe civilizador y la música amerita una investigación más detallada que no es posible realizar en este artículo, pues incluso las músicas rituales de la zona están vinculadas a esas narrativas fundacionales.

El personaje de Lázaro Cárdenas no se queda atrás en cuanto a su caracterización como héroe cultural encargado de ordenar el mundo de los hombres y trazar una frontera entre el tiempo del caos y el tiempo de la civilización. Los relatos, como podemos ver en el siguiente fragmento narrativo documentado en la Isla Yunuén, son muy similares en términos de estructura y de construcción de personaje a los de las historias de Quiroga.

Unos tiempos vino el Tata Lázaro y pues andaba —porque aquí no estaba como ahorita, era puro monte, puro zacate, no tenía caminos, no, estaba

> feo; las casas, no se veían las casas y no—, pus él andaba ahí. Y así empezaron:
>
> —¿Quién es que anda?
>
> —Pos un señor.
>
> Ya ve pues que nosotros no conocemos bien a las gentes, no conocemos. Pues que andaba un señor que aquí andaba. ¿Y qué dijo que qué? No pus ahí andaba viendo que quién sabe qué estaba viendo y que a mí me preguntó que:
>
> —¿No tienen escuela?
>
> —No, pus no tenemos pues.
>
> ¡Cómo íbamos a decir que sí tenemos! No, pero yo sí dije que, que aquí están enseñando una maestra, una escuela.
>
> —¿Ah sí?
>
> —¡Uh!, ¿que por qué lo avisates?
>
> Ya empezaban a hablar así, como que no sabían pues quién era él. Entonces, ya después no duró como cuánto, ya vino, y empezaba a traer madera para hacer casa aquí, escuela ya. Aquí hicieron esa escuela, y luego empezó a abrir el muelle que está acá. Luego empezaron a abrir así como está allá. Bueno, ya empezaron a trabajarlo. Y no mucho tiempo regresó para hacer una escuela ese que está allá.
>
> Marcos Salvador Diego Flores, Isla Yunuén. 18/06/2013.

En la narrativa, el personaje de Cárdenas también se encarga de distribuir las tierras entre los pobladores y de asignarles funciones: la pesca, la artesanía o el cultivo de la tierra. Una de sus funciones principales es también la de crear un orden más justo que incluye una nueva asignación de la propiedad. Son varios los relatos en los que esta función del héroe es evidente. Aquí uno de ellos:

> Nosotros aquí vivimos y aquí nacimos y ahorita estamos aquí. Por eso el general Lázaro Cárdenas, él dijo, cuando él dijo:
>
> —No, este lago es pa los isleños, y el campo es pa la ranchería.
>
> Por eso ahí están las tierras, por eso él quitó a los haciendero. Aquí había un haciendero en Oponguio, todavía quién sabe si lo vieron, está la casa grande con un kiosquito arriba de dos pisos; ahí estaba otro haciendero, aquí en Napízaro; ahí estaba otro haciendero un lado medio de Eronga; Uricho ahí estaba otro haciendero. Pero ya cuando, no sé qué era, éraba como un soldado, un policía, o no sé quién les mandó eso, pero ellos de ahí se corrieron luego luego y ya dejaron sus haciendas.
>
> Pedro Antonio Guzmán, Isla Pacanda. 29/08/2015.

En los relatos y las conversaciones que explican cómo están organizados los límites municipales y los gobiernos locales suele aparecer con mucha frecuencia la figura de Cárdenas. Es él quien se encarga de establecer un orden. Estas palabras de Domingo Castillejo son una pequeña muestra de ese tipo de estructura de la narración:

> Por eso ya cuando vino Lázaro Cárdenas aquí, andaba para ser gobernador y aquí vino a juntarse con ellos. Él los agarró las comunidades para que tuviera municipio en Tzintzuntzan. Por eso abarca aquí Pacanda, Cucuchucho, Ihuatzio, Ucasanástacua, en la punta que dicen Espíritu, Tare-

> rio, Ojo de agua, otros pueblos pertenecemos a Tzintzuntzan. Y Yunuén pertenece a Pátzcuaro, este pertenece a Pátzcuaro, cuando se empezó a poblar de las comunidades.

Domingo Castillejo González, Isla Pacanda. 17/06/2016.

La narrativa oral tiene otra forma de caracterizar a los personajes de Quiroga y Cárdenas como héroes culturales: refiriéndolos como los responsables de asignar nombres a las cosas y a los lugares, como una variante del ordenamiento del mundo. En Santa Fe de la Laguna, por ejemplo, encontramos este sorprendente relato en el que se cuenta que Quiroga es quien pone el nombre a un elemento tan importante para la cosmovisión mesoamericana como son los cerros:

> Bueno pos así pasó. Entonces allí fue donde... donde... Mi abuelita me contaba. Si quieren platicar más, los cerros cómo están y cómo se nombraron los cerros cuando don Vasco. Se escribió, les dijo:
> —Este se va a llamar así y la otra y la otra y la otra.
> Y le pusieron los nombres. Entons, ándale pues, ya nada más que nosotros por falta de saber nadien la historia de lo que dejó este don Vasco, nada más que puramente lo tenemos ya en la cabeza.

Rosalío Gabriel Díaz, Santa Fe de la Laguna. 28/10/2017.

Los nombres de muchas localidades también se atribuyen a Vasco de Quiroga. En el siguiente relato la función de nombrar está directamente relacionada con la de proteger, hacer justicia y conformar comunidades.

> Nuestros abuelitos nos platicaban cuando la comunidad no se llamaba Santa Fe, sino se llamaba, idioma de nosotros, *Santap'eni*. Cuando estuvo don Vasco de Quiroga, anduvo por la región lacustre de la zona purépecha, él puso muchos nombres. Y personas que cometían algún error o que los querían carcelar, que eran de las mismas indígenas, el gobierno llegaba para sentenciar a la persona y don Vasco los defendía, que porque él los iba a educar para que las cosas no deberían de hacer así, deberían de ser de otra forma. Entons el gobierno lo respetaba y se quedaban aquí.

Vicente León Ramos, Santa Fe de la Laguna. 28/10/2017.

Cárdenas aparece en la narrativa tradicional con estos mismos atributos: se le evoca en algunos relatos breves como el responsable de los nombres:

> Antes se llamaba San Nicolás Yunuén, antes, pero el señor general don Lázaro Cárdenas dijo que no se llamaban asina, solo se llamaba Yunuén Tsïtsïpantakurhi.

José Miguel, Isla Yunuén. 24/06/2014.

Además de esta función de ordenadores del mundo, los personajes de Quiroga y Cárdenas cumplen también en los relatos con la tarea, típicamente heroica, de regular la circulación de los bienes de la comunidad.[11] A veces esa característica del héroe lo convierte en un donador de bienes para aquellos que carecen de los medios básicos de subsistencia. Esas historias tejen incluso tramas que acaban por explicar el nombre de un sitio o su disposición espacial, como en el caso del si-

11 Sobre el héroe como donador y distribuidor de bienes véase Pedrosa (2003).

guiente relato en el que se habla de las razones para el surgimiento de un pueblo que lleva el nombre de su fundador:

> Tenemos la historia de cómo Tata Vasco andaba aquí, y que en eso llegó una familia: era una mujer que traía a sus hijos. Y le pidió a Tata Vasco que le diera un pedacito de terreno dónde vivir. Pero ella no era, este, no era purhépecha. No sé si era pirinda. Y Tata Vasco le dijo que sí, que sí le iba a regalar un pedazo de tierra. Le dio un lugar: donde se parara él y que aventara con su honda una piedra, y hasta donde llegara, este, era alrrededor, iba a ser para esa familia. Y por eso Quiroga su mapa es un pedacito así nada más. Por eso Quiroga no era Quiroga. Le decían Cocupao, pero no es Cocupao. Anteriormente es Cucu'taco, que quiere decir «acurrucarse junto a otros».
>
> María Inés Dimas Cárdenas, Santa Fe de la Laguna. 29/10/2017.

En su función de donadores o distribuidores de bienes, los personajes de Cárdenas y Quiroga también actúan como fundadores de instituciones para el bien común. Ya hemos visto algunas historias de cómo Quiroga establece los hospitales. En el caso de Cárdenas son muy referidas las fundaciones de escuelas. Si bien es un hecho histórico que Cárdenas emprendió un plan para reformar el sistema educativo nacional y mejorar su infraestructura casi inexistente, los relatos de tradición oral no hablan precisamente de eso. La construcción de las escuelas en distintas comunidades se recuerda como un evento ejecutado personalmente por Tata Lázaro, que marca el inicio de la urbanización de las localidades. Esas historias son un excelente ejemplo de este tipo de función y caracterización del héroe en la narrativa.

> La escuela está construida de 1936, pero ya en forma, lo que ya es ahorita ya el edificio que lo tenemos, por mandato del general Lázaro Cárdenas del Río. Y la construcción, pues bueno, fue construido por un, este, ingeniero militar. No recuerdo su nombre con exactitud, pero fue uno de los colaboradores más cercanos del general Lázaro Cárdenas. Entonces, este, pero me cuenta mi abuelita que la escuela era un, algo así austero, estaba donde está ahorita construida la capilla de ahorita. Sí, ahí era la escuela. Entonces, cuando empezó a estar por acá ya el general Lázaro Cárdenas, fue que dijo:
>
> —No, la escuela lo ponemos acá en una ubicación central de la isla.
>
> Sí, y porque, bueno también, este, en ese momento, al acuñar, dijo:
>
> —No, pus aquí en lugar, de que siga aquí la escuela, ponemos aquí mejor una capillita.
>
> Tons de una u otra manera se molestó, el general Lázaro Cárdenas: ¿por qué habían quitado la escuela ahí y habían puesto una capilla? No sé con exactitud, qué profesaba, qué religión profesaba el general Lázaro Cárdenas, porque tengo entendido que no era católico tampoco. Entonces él se molestó en ese sentido, de que habían quitado la escuela para poner una capilla. Tonces sus palabras dijeron:
>
> —Pues bueno, a lo mejor ahora les va a llover dinero del cielo. Dice, ¿por qué quitaron la escuela y ponen una capilla?
>
> Tonces se molestó y dijo:
>
> —Bueno...

> Pero de tal, este, a lo mejor y no fue tanto su coraje, porque bueno, dijo:
>
> —Pues aquí voy a ubicar la escuela a mitad de la isla, ¿no?
>
> Ricardo Morales Pablo, Isla Yunuén. 18/06/2013.

Por último, coronando esa función de distribuir los bienes de manera justa, los personajes que venimos analizando también se dedican a conceder dones a la manera de las entidades mágicas o sobrenaturales. Las historias que contienen ese tipo de relatos son mucho más elaboradas e incluso algunas tienen la estructura de cuentos tradicionales. Tal es el caso del siguiente relato de Ricardo Morales.

> Ese monumento debió de estar en San Jerónimo, allá ya estaba el espacio en uno de los cerros que ahorita se le llama cerro de Sandio. Ahí iba a estar el monumento de Morelos, ya está una explanada ahí, donde se iba a asentar el monumento. Pero no sé.
>
> Nos cuentan que él hacía una travesía, el general Lázaro, desde San Jerónimo hasta Pátzcuaro. No había carreteras: todavía no estaba comunicado por vía terrestre, por eso ellos salían desde Pátzcuaro remando con unas canoas que nosotros les llamamos *teparis*. [...] En uno de esos viajes que hacía Lázaro Cárdenas, este, se hundieron, se hundieron ellos, este, en esta parte, bueno, es la más cercana de las orillas de entre Janitzio y lo que es la ribera. Nosotros lo conocemos como Pucurio. En ese punto fue que se hundieron Lázaro Cárdenas con la gente que lo iba a llevando. Se hundió porque el oleaje era muy alto y pues, bueno, se les fue metiendo el agua. Cada ola que les pegaba, pues le iba entrando a la canoa de tal manera que se hundieron, y un señor ya de edad fue el que lo rescató al general Lázaro Cárdenas. Y dijo:
>
> —Pus ahora sí: pídame qué. ¿Qué quieres a cambio de haberme salvado, salvado la vida?
>
> Tonces él dijo:
>
> —No, pus mira, pus no quiero nada así yo en lo particular, yo. No quiero nada. Únicamente quiero que, pues bueno, pus hagas algo para mi comunidad, ¿no?, porque pues el lago a lo mejor no va a ser muy bueno, el pescado no va a ser eterno para la sostenimiento de todas las familias, este lago a lo mejor se llegará a secar, o no sé, este, dice, y yo quiero algo que pues nos ayude a toda la isla a seguir teniendo un ingreso, dice, algo, algo que nos ayude a nosotros, a toda la comunidad.
>
> Tonces él dijo:
>
> —Bueno, pues estoy por poner el monumento de Morelos allá en San Jerónimo, mejor lo pongo acá en Janitzio.
>
> Sí. Tonces por eso cambió los planes a hacer el monumento acá y fue a raíz que se hizo ya también las películas, las dos películas que se filmaron ahí en Janitzio y lo hicieron más turístico. Hasta la fecha es por eso que, bueno, ha sido una zona turística ya esta isla en Janitzio.
>
> Ricardo Morales Pablo, Isla Yunuén. 18/06/2013.

Tras observar este conjunto de relatos orales en los que aparecen los personajes de Vasco de Quiroga y Lázaro Cárdenas podemos decir que las historias sobre ambos comparten una serie de temas y estrategias narrativas. Esos aspectos compartidos, que tienen que ver con la fundación de comunidades y la reforma

de muchas condiciones sociales, pueden tener un sustrato histórico con rasgos comunes, pero definitivamente se mueven hacia un tipo de narrativa con rasgos mitológicos en los terrenos del relato oral. Los discursos documentados en campo caracterizan a ambos personajes de la misma forma: asignándoles los rasgos de los héroes culturales que ordenan un mundo primigenio para crear las sociedades que conocemos, al tiempo que distribuyen los bienes y el trabajo entre los hombres, conceden dones y fundan instituciones.

Resulta muy interesante notar que uno de los rasgos principales de las narrativas en torno a los personajes de Cárdenas y Quiroga es que estas constituyen una composición de lugares, es decir que, a pesar de que se trata de relatos que remiten a eventos históricos, en su construcción hay un predominio total de las precisiones espaciales sobre las precisiones de tiempo. Esta característica nos habla de una de las funciones de los relatos: crear una geografía identitaria, construir lugares habitables para un grupo mediante el procedimiento de poblarlos con historias. Cárdenas y Quiroga son las figuras centrales de ese procedimiento: los pasos del héroe constituyen rutas de tránsito, sus acciones delimitan los lugares y sus decisiones se convierten en objetos de referencia e incluso evolucionan hacia el culto.

El contexto de discurso en el que todos estos relatos suelen aparecer es sin duda el de la historia de las comunidades. En la zona del lago de Pátzcuaro es muy frecuente que cuando un narrador se remite al relato de la fundación de su lugar de origen, o a la explicación de determinadas características de su comunidad, acabe por mencionar a alguno de estos dos personajes. En este sentido es muy evidente que una de las funciones sociales de los héroes culturales en la narrativa consiste en dar estructura al tiempo histórico, es decir, establecer también un orden cósmico del pasado. Como han mencionado Navarrete y Olivier,

> los héroes actúan también como punto de intersección entre distintos tiempos históricos. De hecho, si una de sus características definitorias es su raigambre en una época histórica definida, incluido el *ilo tempore* de la creación, ésta es siempre enriquecida por una relación con tiempos anteriores y posteriores (Navarrete-Olivier 2000: 9).

El orden cósmico que los héroes civilizadores ayudan a crear no solo tiene que ver con la creación del tiempo actual, la distribución del espacio, la creación de una identidad, o la distribución social de tareas. Tata Vasco y Tata Lázaro son además personajes que sirven para dar una cierta lógica sintética a un pasado remoto que se conceptualiza a partir de la acción de estas figuras. Los dos personajes sirven así para trazar una frontera entre épocas: Tata Vasco como una bisagra entre el pasado prehispánico y el colonial, mientras que Tata Lázaro como bisagra entre el pasado virreinal y la modernidad. A través del estudio de las narrativas orales actuales, de sus características y sus dinámicas podemos hacernos una idea más clara de cómo este tipo de personajes históricos transitan hacia territorios casi mitológicos, para terminar convirtiéndose en símbolos complementarios dentro de los discursos cotidianos de muchas comunidades.

Referencias bibliográficas

Barabas, Alicia; Miguel Bartolomé (2000): «Héroes culturales e identidades étnicas: la tradición mesiánica de mixes y chontales». En Federico Navarrete; Guilhem Olivier (coord.): *El héroe entre el mito y la historia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / CEMCA, p. 213–234.

Certeau, Michel de (1993): *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.

Fernández Christilieb, Federico; Pedro Urquijo Torres (2006): «Los espacios del pueblo de indios tras el proceso de Congregación, 1550–1625». *Investigaciones Geográficas* núm 60: 145–168.

Ginzberg, Eitan (1999): *Lázaro Cárdenas. Gobernador de Michoacán (1928-1932)*. México: El Colegio de Michoacán / Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Gilly, Adolfo (1988): *Cartas a Cuauhtémoc Cárdenas*. México: Era.

González, Fernando (2001): *Good Places and Non-Places in Colonial Mexico. The Figure of Vasco de Quiroga (1470–1565)*. Maryland: University Press of America.

Jensen, Ad (1966): *Mito y culto entre pueblos primitivos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jolly, Jennifer (2018): *Creating Pátzcuaro, Creating Mexico: Art, Tourism, and Nation Building under Lázaro* Cárdenas. Texas: University Press.

Martínez, Juan (1987): «Relación de la Ciudad de Pátzcuaro». En René Acuña (ed.): *Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 196–230.

Navarrete, Federico; Guilhem Olivier (2000): «Presentación». En Federico Navarrete; Guilhem Olivier (coord.): *El héroe entre el mito y la historia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / CEMCA, p. 5–19.

Pedrosa, José Manuel (2003): «La lógica de lo heroico: mito, épica, cuento, cine, deporte... (modelos narratológicos y teorías de la cultura)». En *Mitos y héroes*. Urueña: Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz, p. 37–63.

Ramírez Heredia, Rafael (1997): *Lázaro Cardenas en la Tierra Caliente. Historia oral*. México: Instituto Politécnico Nacional.

Reyes, Alfonso (1960): «Utopías americanas». En *Obras completas XI*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 95–102.

Serrano Gassent, Paz (2001): *Vasco de Quiroga: Utopía y derecho en la conquista de América*. Madrid: Fondo de Cultura Económica / Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Vázquez Mantecón, Verónica (2009): «Lázaro Cárdenas en la memoria colectiva». *Política y Cultura* núm. 31: 183-209.

— (2012): *El mito de Cárdenas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Verástique, Bernardino (2000): *Michoacán and Eden: Vasco de Quiroga and the Evangelization of Western Mexico*. Texas: University of Texas Press.

Warren, Fintan Benedict (1963): *Vasco de Quiroga and his Pueblo Hospitals of Santa Fe*. Washington: Academy of American Franciscan History.

Zavala, Silvio (1987): *Recuerdo de Vasco de Quiroga*. México: Porrúa.

D'Andersen a Carme Riera: una veu pròpia per a la sirena

Mireia Ferrando Simón
Universitat de València
Mireia.Ferrando@uv.es

Resum
La veu de la sirena *(2015), de Carme Riera, adopta com a text de referència —o hipotext— el conte tradicional de «La sireneta», fixat per Hans Christian Andersen (1837). Aquest estudi caracteritza la relació dialèctica que estableixen sengles obres des del punt de vista de les teoritzacions de Gérard Genette (1982) sobre la hipertextualitat. Riera reconeix obertament el text d'Andersen com a referent alhora que en canvia el sistema de valors subjacent. S'apropia del conte clàssic per a subvertir-lo i sotmetre'l així a una alteració ideològica interessada. El text resultant esdevé un títol original dins de l'àmplia trajectòria de l'escriptora mallorquina i projecta, així mateix, moltes de les constants de la seua literatura.*

Paraules clau
La veu de la sirena; Carme Riera; Hans Christian Andersen; hipertextualitat; sirena

Abstract
Carme Riera's La veu de la sirena *(2015) adopts as a model —or hypotext— "The Little Mermaid's fairy tale, written by Hans Christian Andersen (1837). This paper studies the link between both works using Gérard Genette's theory on hipertextuality (1982). Riera openly recognizes Andersen's fairy tale as a hypotext. However, she ideologically subverts it, with the resulting text becoming an original title within Riera's literary career and, at the same time, revealing many of the recurring topics in her writing.*

Keywords
La veu de la sirena; Carme Riera; Hans Christian Andersen; hipertextuality; mermaid

Rebut: 30/06/2019 | Acceptat: 22/10/2019

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 9, 2020, 51–63 | DOI: 10.17345/elop202051-63
ISSN: 2014-7996 | http://revistes.urv.cat/index.php/elop

1. Introducció

Cada nova obra suposa per a Carme Riera un repte, un punt d'inflexió, un contrast amb l'anterior. La voluntat de no repetir-se, en una producció literària que abasta ja més de quatre dècades, l'ha duta a experimentar constantment amb les possibilitats de diversos temes, gèneres i registres fins a extraure'ls-en tot el suc. Només cal recordar amb quina naturalitat distreta ha sabut oscil·lar entre el lirisme i la ironia, entre l'intimisme i la sàtira social; o com ha aprofitat magistralment totes les possibilitats de l'epístola com a gènere; o com ha estat capaç de publicar una memorable novel·la històrica i, tot seguit i sense estridències, el dietari que va escriure durant el seu segon embaràs, per a provar, més tard, amb la novel·la negra; o com ha sabut adoptar la riquesa expressiva del mallorquí popular o el registre més acuradament culte segons el cas; o com ha recreat amb destresa tant els ambients més elitistes i refinats com aquells més marginals o estigmatitzats...

Des d'aquesta perspectiva de contrastos, *La veu de la sirena* (2015) és, també, una proposta singular dins de la seua producció: Riera s'enfronta de manera totalment destapada a un clàssic. El llibre físic, de fet, inclou, intercalat en pàgines blaves i de grandària menor, el conte tradicional de *La sireneta*, fixat per Hans Christian Andersen (1837), en la traducció de Josep Carner amb el títol de «La donzelleta de la mar». El nou exercici que es planteja l'escriptora és, així, deliberadament obvi, clarament anunciat i advertit.

L'objectiu d'aquestes pàgines és caracteritzar aquesta relació dialèctica que estableixen el text canònic fixat per l'escriptor danès i la recreació que en fa Riera. Ara bé, tan bon punt ens endinsem en l'anàlisi comprovarem com aquesta singularitat de l'obra és, en bona mesura, aparent. L'anàlisi del joc hipertextual, partint del canemàs teòric fixat per Gérard Genette (1982), permetrà copsar com *La veu de la sirena* reuneix, alhora, molts dels trets capitals de la literatura rieriana. Al remat, es tracta d'una proposta nova però coherent amb la trajectòria literària de l'escriptora mallorquina.

2. Text i context

2.1 El protagonisme femení: la veu d'una dona

Avui és sabut i assumit, sense que implique una connotació negativa, que l'escriptura, com a activitat creativa, no naix del buit, desvinculada per complet de la literatura precedent. Així mateix, resulta ingenu pensar que reescriure la tradició literària és una proposta innovadora, original. Fins i tot, el plantejament més agosarat de ruptura és dependent de les convencions preexistents, perquè l'èxit rau en el contrast que se'n genera. Incalculables contes, rondalles i llegendes de tradició oral s'han adaptat des de sempre als distints contextos específics en què han existit. Contar un conte implica sempre adequar-lo a una audiència determinada; una adequació que se sol fer de manera instintiva o espontània i que no deixa de confirmar el nucli narratiu original (Pisanty 1995: 214).

Què porta Riera a reescriure, en ple segle XXI, un text fixat al segle XIX? I, sobretot, per què aquesta història de sirenes i no qualsevol altra? Val a dir que, fent cas de les informacions epitextuals, Riera presenta *La veu de la sirena* com un encàrrec editorial (Zaballa 2015):

> Era un desafiament i em va semblar prou interessant; de manera que el vaig acceptar. Els interessava la figura de la sireneta, potser més que qualsevol altre protagonista d'un conte d'Andersen, perquè representa aquella dona que no parla, que és mancada de llengua, que no pot expressar-se.

Riera centra el seu interès en la sirena com a personatge femení i, més concretament, en un dels aspectes més salvatges de la faula d'Andersen: la manca de veu. N'és un indici gens innocent, d'aquest interès, el títol, *La veu de la sirena*, ja que prefigura el contrast que s'establirà amb l'hipotext universalment conegut. «Aquella dona que no parla», dona i veu. Automàticament, simptomàticament, recordem com un altre títol, primerenc, de la seua trajectòria literària ja remetia a aquest interès: *Palabra de mujer* (1980), primera autotraducció de Riera al castellà, en què l'autora trasllada a aquesta llengua la majoria de relats de *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975) i *Jo pos per testimoni les gavines* (1977). Amb aquest títol, targeta de presentació davant del públic castellà, Riera semblava voler destacar no tant la temàtica amorosa com el protagonisme inequívoc de la veu de les dones en els relats, en uns anys de descoberta del feminisme i de veus relacionades amb la causa, com les de Simone de Beauvoir, Virginia Woolf, Marie Cardinal o Annie Leclerc (Cotoner 1991: 16). Pocs anys després de l'aparició de *Palabra de mujer*, Riera publicava l'article «Literatura femenina. Un lenguaje prestado?» (1982), en què reflexionava, entre altres coses, sobre si les escriptores haurien de rebutjar el llenguatge masculí i trobar-ne un de propi o, dit d'una altra manera, sobre aquesta recerca identitària d'una veu pròpia femenina, encetada per diverses escriptores des de la dècada dels setanta.

Més enllà de l'encàrrec editorial, el que és evident és que a Riera sempre li ha interessat aquesta relació entre l'escriptura i l'expressió de la identitat de la dona. I no solament de la dona. En realitat, en la literatura rieriana, a banda del protagonisme aclaparador de personatges femenins, hi trobem una preferència per fer emergir personatges marginats o estigmatitzats (homosexuals, jueus, esclaus...), als quals l'autora converteix en subjectes amb veu. Com exposa Beatriz Calvo Martín (2010: 87):

> La polifonía, que no sólo amplia la voz literaria desde una perspectiva de género, sino que incluye también a otras personas con diferencias sociales marginadoras, es una de las características fundamentales en la obra de Carme Riera.

La sirena de Riera és una dona amb veu, immersa en un procés de (re)construcció de la identitat pròpia, que impugna la versió que ha donat d'ella el cànon tradicional occidental. De fet, en l'obra, el personatge reivindica ara i adés la seua capacitat de narrar com a màxima voluntat d'alliberar-se d'aquest «llenguatge prestat» amb què se l'ha representada durant segles.

2.2 La veu d'una dona que és sirena

Els mites i motius clàssics resulten especialment propicis per als exercicis de recreació literària, d'actualització d'aquesta tradició, pel fet que formen part d'aquella enciclopèdia, d'aquell repertori bàsic, compartit per la col·lectivitat. La protagonista de *La veu de la sirena* no és una dona qualsevol, sinó una sirena. Això, automàticament, amera el relat d'unes connotacions que no podem deixar de considerar.

Des de l'antiguitat, el mite de les sirenes ha inspirat incomptables episodis del folklore universal, sota un paraigua amplíssim de representacions i de significats que ha anat variant al llarg del temps (García Gual 2014).

En les representacions artístiques i literàries més recents, s'ha accentuat l'estilització femenina d'aquests éssers mitològics que, d'antuvi, les mostres iconogràfiques més antigues il·lustren amb un cap masculí, barbut, i un cos sincrètic. Així, en les formes més modernes, s'ha tendit a «une féminisation croissante des Sirènes», a una «sexualisation du mythe» i a «une préponderance de l'élément marin dans le microcosme des Sirènes, debouchant sur la figure de la femme-poisson» (Lermant-Parès 1988: 1292-1293). Certament, amb el temps, aquestes criatures han perdut l'element celeste o més espiritual (les ales de dona-ocell) i s'han associat a l'element marí o més terrenal (la cua de dona-peix) i, en concret, al microcosmos aquàtic, impregnat de significacions femenines (Barina 1980: 25).

No només la metamorfosi ha estat física. Tal com exposa Carlos García Gual (2014) en un imprescindible assaig sobre el mite, la sirena actual ha esdevingut una criatura allunyada de l'ésser clàssic maligne, perillós i voraç que amenaçava les peripècies d'Orfeu o d'Ulisses; una figura assimilable a un dimoni femení, que arrastrava cruelment els navegants a la perdició per mitjà del seu cant. Clergues i moralistes cristians reinterpretaren la figura clàssica com el símbol de la incitació a la luxúria, al plaer sensual:

> la seducción sirénica dejó de ser auditiva para hacerse ante todo imagen visual. Era el aspecto de las bellísimas y desnudas damas de las aguas y sus gestos provocativos lo que tentaba a quienes las divisaban. Mucho más que su voz y su mensaje musical, aunque siguieran cantando (García Gual 2014: 13).

Després, el romanticisme alemany connota el mite amb un nou motiu: el de la seducció d'un amor impossible. Algunes sirenes, o dones d'aigua, misterioses i silencioses, s'amaguen en coves i llacs. D'altres, s'associen a la figura de la *femme fatale* de moda al segle xix. Unes altres, encara, com la sirena d'Andersen, encarnen la imatge del personatge femení de la sirena «enamorada, ansiosa de cambiar de estatus y hacerse mujer, cambiando su cola por dos esbeltas piernas, para casarse con su amado, abandonando su nativo palacio submarino» (García Gual 2014: 14). Una imatge, aquesta última, perpetuada per la factoria Disney i que s'ha acabat imposant en l'imaginari col·lectiu.

Hi ha qui veu en la sireneta de la faula d'Andersen:

> Le prix à payer par la condition humaine pour transformer son animalité primitive (la materia prima) et accéder de la sorte à la pleine existence et à la verticalité: sortir de la grande mer de l'Inconscient, pour tenir les pieds sur terre en gardant la tête tournée vers les cieux (Cazenave 2000: 635-636).

Ara bé, donar compte ací de tantes i tantes interpretacions sobre el significat del mite resultaria inabastable. També depassaria amb escreix els límits d'aquest estudi resseguir les reinterpretacions artístiques i, especialment, literàries del mite: a més de nombrosos textos grecollatins, les sirenes apareixen o s'evoquen en passatges bíblics, en els somnis de Dant i en obres d'autors cèlebres com Oscar Wilde (*The fishermen and his soul*, 1891), Emilia Pardo Bazán (*La sirena negra*, 1908), Franz Kafka (*Das Schweigen der Sirenen*, 1919), Bertolt Brecht (*Odysseus und*

die Sirenen, 1933), Ana María Matute (*Primera memoria*, 1960) o Luis Cernuda («Las sirenas», 1975), Jose Luis Sampedro (*La vieja sirena*, 1990), Mario Benedetti (*La sirena viuda*, 1999) i un llarg etcètera.

En l'àmbit de la literatura catalana, l'entrada «sirena» del *Diccionari català-valencià-balear* recull l'esment d'aquestes criatures a obres dels grans clàssics medievals, com ara Joan Roís de Corella, Jaume Roig, Joanot Martorell o Antoni Canals. Anna Maria Saludes (2017: 272) ja apunta diverses mostres significatives d'aparició de les sirenes, com ara la sardana «L'empordà», de Joan Maragall i Enric Morera, les narracions de Joaquim Ruyra «Sa xucladora» i «Les senyoretes de la mar» (1920) o el conte «El noiet roger» (1935), de Mercè Rodoreda, entre moltes altres que Saludes convida a rastrejar i estudiar. En el cas de Rodoreda, per exemple, seria interessant aprofundir-hi. Contes com «Ada Liz» o «La brusa vermella», o també els seus versos, hi donarien peu. A més a més, per a Neus Real (2005: 363), el conte de preguerra «La sireneta i el delfí» (1933), actualment perdut, podria ser una reelaboració rodorediana de «La donzelleta de la mar».

L'aparició de sirenes en els contes de Pere Calders «Mitologia costanera» i «Vora el mar», pertanyents al recull *Un estrany jardí* (1985), ha estat detectada i analitzada per Carme Gregori (2006: 185-187). Encara en l'àmbit de la narrativa, podem destacar el *Tombatossals* (1988) sincrètic de Josep Pascual Tirado, bastit a partir dels motius folklòrics del gegant i la sirena, o, per esmentar una obra més recent, la novel·la *Cants de sirena negra* (2015), de Sebastià Benassar.

En la parcel·la teatral, podem esmentar *La sirena* (1891), de Josep Pin i Soler, mentre que en l'àmbit de la poesia destaca la reformulació de la sirena en Maria Mercè Marçal, estudiada per Caterina Riba (2014: 112-116). Ni que siga només un esment mereix també la cançó «Dona d'aigua» (2014), del grup valencià La Gossa Sorda, que explota la llegenda de la dona d'aigua que, cada cent anys, apareix al barranc de l'Encantada, a Planes (Alacant). Precisament, la traducció de Josep Massó i Ventós del conte d'Andersen (1911), anterior a la de Carner, porta per títol «La dòna d'aigua». L'obra de Riera queda inserida, per tant, en una llarga tradició de reformulació i reescriptura del mite.

3. El joc hipertextual en *La veu de la sirena*

Seguint la proposta terminològica de Genette (1982: 291-293), l'obra de Carme Riera funciona com a hipertext de *La donzelleta de la mar*, versió carneriana del conte fixat per Andersen al segle XIX, amb la qual estableix una relació de transformació seriosa o transposició. L'escriptora s'enfronta a un clàssic cara a cara, o siga, de manera totalment declarada, amb la doble intenció de ser-ne fidel (perquè l'exercici hipertextual siga recognoscible) i, alhora, de distanciar-se'n (per tal d'atorgar a la història un nou sentit i, doncs, una nova dimensió al mite). Riera parteix, així, d'una tradició que reconeix com a pròpia i que solament viu mentre és al·ludida, revisitada i reescrita. Alhora, però, l'actualitza, projectant el clàssic en el present, situant-lo en un nou marc històric i cultural. En *La veu de la sirena* hi ha, doncs, un doble moviment que afirma i nega el conte popular o, dit d'una altra manera, una doble relació amb l'hipotext: de dependència i de superació, o actualització.

Convé recordar que, segons el clàssic d'Andersen, la sireneta, una adolescent rebel encegada per amor, un amor per algú a qui tan sols ha vist, acorda amb una

bruixa marina pagar un preu molt alt perquè aquesta la transforme en humana i així poder pujar a la superfície, on viuen els humans, a conquerir el jove príncep. En concret, accedeix a abandonar per sempre més el fons marí (i, per tant, a no poder tornar a casa, amb la família), accedeix a perdre la longeva esperança de vida que té tota sirena (tres-cents anys), accedeix a sacrificar la seua cua de peix característica per unes cames d'humana (cosa que li reportarà dolor de per vida, ja que quan camine tindrà la sensació de xafar ganivets) i, encara més, accedeix a deixar-se tallar la llengua i restar muda per sempre més, a perdre, doncs, doncs, la veu més bella del fons marí, tal com la descriu Andersen. Tot això sabent que morirà i es convertirà en escuma de mar si no aconsegueix enamorar el príncep i aquest s'acaba casant amb una altra dona, que és el que finalment succeirà.[1]

3.1 Transformació del mode i la veu narratius

La sirena havia emmudit: havia sacrificat la veu com a peatge per a aconseguir l'amor del príncep. Amb voluntat de transformar la vulnerabilitat del personatge, la sirena rieriana deixa de ser una criatura sotmesa a un narrador omniscient, intèrpret dels esdeveniments i dels sentiments. És ella qui construeix un relat autobiogràfic i, sense filtres, ens l'ofereix. En terminologia genettiana (Genette 1982: 404), es produeix amb aquest gir una transmodalització intramodal, és a dir, una modificació tant del mode narratiu com de la veu narrativa de l'hipotext, que desplaça el narrador extradiegètic heterodiegètic amb focalització zero del conte d'Andersen, aquell narrador-déu que tot ho sap i que no intervé en el curs dels esdeveniments, i deixa pas, en el conte de Riera, a la veu narrativa de la sirena, és a dir, a la d'una narradora extradiegètica autodiegètica, protagonista dels fets que narra i que s'expressa amb ànim de resignificar l'hipotext.

Aquesta sirena, que, per cert, es diu Cliodna —Andersen l'havia mantinguda innominada— , guanya l'expressió pròpia de la qual el danès l'havia privada. No cal insistir ací en el pes d'aquests dos elements humanitzadors, veu i nom, a l'hora de (re)construir-se una identitat individual i relacionar-se amb els altres.

1 En relació amb aquest final, M. Carme Bernal i Creus (2006: 56) l'exposa com a paradigma de la tendència del contista danès a fugir dels tancaments fàcils i feliços de les narracions, fet que la factoria Disney esborrarà: «El valor del sacrifici fa dels personatges andersenians petits herois: la sireneta, el soldadet de plom o la venedora de llumins actuen com els personatges de les grans tragèdies, per als quals la mort té un lloc, perquè és entesa no com un final terrenal, sinó com un trasllat a un altre univers o palau dels déus. Els personatges dels contes d'Andersen fugen del que en podríem dir una via fàcil, la que constitueix el final feliç d'una narració. Andersen s'escapa de l'exigència comuna dels contes tradicionals i s'enfila cap a la via literària, allà on s'admet que el fet que la sireneta es converteixi al final en escuma de mar és una obertura i no un final tancat per les convencions pedagògiques, que redueix la trama al típic conte de fades ensucrat. Andersen ve a dir que la literatura en la infància no ocupa només un lloc d'entreteniment, sinó de pensament; que la narració no sols té la missió d'entretenir, sinó que fa de subjecte estètic; però, sobretot, ve a dir que el conte té l'objectiu d'obrir finestres sense restriccions, de colpir l'infant que escolta o que llegeix per proporcionar-li plaer, emoció, paraules dites dins d'un context inigualable per potent, per màgic, per bell. Heus aquí el valor de l'educació literària que ens suggereix Andersen.» L'eliminació de tota aquesta complexitat moral per part de Disney és criticada ara i adés per la sireneta rieriana.

3.2 Transformació del marc espacial i temporal

En conseqüència amb els canvis anteriors, es produeixen altres transformacions semàntiques deliberades que afecten el significat de l’hipotext i singularitzen l’hipertext resultant mitjançant diversos procediments. Una d’aquestes transformacions opera amb la manipulació del marc espacial i temporal de la història original i constitueix, per a Genette, una transformació diegètica o transdiegetització (Genette 1982: 418).

El conte d’Andersen se situa en un espai i un temps indefinits, talment com fan els contes clàssics. Riera modernitza la història, tot aproximant-la als temps presents. Cliodna parla des del segle XXI (o, concretament, des de l’any 2014, en què Riera escriu la història), quan ja han passat cent quaranta anys dels fets:

> A poc a poc les ones van anar desfent el meu cos, diluint-lo lentament. Sense dolor, em varen convertir en la seva escuma, on he passat ja els meus primers cent quaranta anys, la qual cosa suposa que la maga no va poder arrabassar-me el do de viure’n tres-cents, com els és donat a totes les sirenes, ni tampoc que m’arribin ecos de tot el que succeeix a les profunditats marítimes, com també de tot el que passa a la terra i, en conseqüència, tot el que han contat i conten sobre mi (Riera 2015: 87).

Aquesta distància temporal li permet alternar la narració ulterior amb el comentari actual d’aquelles vivències. La sirena recorre a la memòria per narrar la pròpia versió dels fets i és en el passat que troba les raons per a explicar i explicar-se la seua identitat actual. Per mitjà de diversos marcadors textuals, Cliodna invoca obertament Andersen en diverses ocasions per a desautoritzar-lo. Per exemple:

> He escoltat moltes vegades el relat del danès i puc dir que s’equivoca, perquè les sirenes no moren fins a sobrepassar els tres-cents anys i és impossible que la nostra mare ens parís en vorejar aquesta edat.
>
> En el vaixell no hi havia ball, potser havien previst que n’hi hagués a la nit, com explica Andersen (Riera 2015: 48).

A pesar d’això, de vegades, també és capaç de reconèixer-li’n els encerts. Per exemple, quan afirma que: «El camí cap a la casa de la maga el descriu Andersen amb poc marge d’error» (Riera 2015: 34).

Pel que fa a la localització espacial del relat, les marques textuals són escadusseres però permeten situar-lo [...], retornat-lo així a la mar d’Homer (Ramon 2015: 8; Saludes 2017: 280). En una ocasió, per exemple, Cliodna conta que les pròximes olimpíades se celebraran, a diferència de les anteriors, «en aigües atlàntiques i no mediterrànies» (Riera 2015: 16), o en una altra, diu que han de navegar fins a l’Adriàtic, on el príncep té un palau (Riera 2015: 69).

3.3 Altres mecanismes de transformació

La transposició pragmàtica (Genette 1982: 442) és un altre mecanisme de transformació semàntica que té a veure amb els canvis en el sentit de les accions i inevitablement arrossega canvis en les conductes dels personatges —o transformacions per transmotivació (Genette 1982: 466)— i en el valor que se’ls atribueix —o transformacions per transvaloració (Genette 1982: 514). És evident que les

alteracions ideològiques interessades són un pas més, esperable, en l'aposta per l'acostament del text d'Andersen a la sensibilitat del públic contemporani.

En aquest sentit, un dels canvis més visibles de *La veu de la sirena* respecte del seu hipotext és la revaloració que experimenten els personatges femenins i, per contra, la desvaloració dels masculins. Es produeix, així, una feminització de la història. A banda del protagonisme de Cliodna, és sobre l'àvia i les germanes, la maga del mar i, fins i tot, la mare del príncep, que recau el pes de la trama; per contra, els personatges masculins del pare i del príncep ocupen papers passius i secundaris.

De la protagonista, Andersen destaca que és la més jove i la més bonica, que té una pell blanca i delicada i els ulls blaus, que és una donzelleta curiosa, quieta i pensívola. Riera ha confessat que li «molestava que fos tan passiva, per això la vaig fer més transgressora, normalitzant-la per a aquest segle xxi» (Hevia 2015). De Cliodna, no en coneixem amb detall l'aspecte físic, però sí que sabem que compagina l'escola amb una carrera com a esportista i que amb només tretze anys és ja tota una professional del salt marítim acrobàtic. Tanmateix, es queixa que mai no li han preguntat si realment li agrada competir o entrenar-se i, immersa en la pubertat, rebutja les seues habilitats d'atleta, que li havia estimulat el pare. D'aquest pare, Andersen ens diu que és vidu i rei del mar. En canvi, Cliodna ens fa saber que és enginyer i una mica faldiller, i que no és ni cap vidu. A més, és un pare absent: «era l'àvia qui, ajudada per tres noies de servei i una majordoma, s'encarregava del funcionament domèstic, a més de vigilar la nostra educació» (Riera 2015: 11). Mentre que, de la mare de Cliodna, Andersen no en diu res, Cliodna assegura que ha refet la vida amb el seu advocat, després d'haver-se'n anat de casa «cansada de les infidelitats del pare, que no era rei però gràcies als contactes amb aquest va guanyar la nostra custòdia» (Riera 2015: 10).

La sireneta d'Andersen, a més, és la menuda de sis germanes que s'estimen el seu hàbitat natural marítim i no aspiren, com la germana menuda, a viure en terra ferma. Però Cliodna corregeix les fonts de l'escriptor nòrdic: «Andersen assegura que érem sis germanes, no sé si perquè mitjà dotzena li semblava més adient per a una germanor de sirenes principesca o perquè els seus informants es van equivocar augmentant-ne el nombre de quatre a sis» i, a més, es reivindica: «No té raó quan assegura que la nostra ocupació consistia, com a tasca única, a conrear una pastera al jardí de casa, que en efecte era gran» (Riera 2015: 12). Cliodna conta que totes elles, que també tenen nom propi, van obtenir una titulació per a cursar estudis superiors: Aglaia era una brodadora de renom; Hermínia, una enginyera jubilada, i Terpsícore es va dedicar professionalment a la història i a fer conferències arreu.

Riera aprofita totes aquestes descripcions per a al·ludir a alguns dels episodis més famosos lligats a la història d'aquests éssers mitològics. Per exemple, Cliodna explica que Terpsícore va voler ser historiadora per saber

> d'on proveníem, quina relació guardàvem amb les sirenes alades que van temptar Ulisses, o amb les que, després de competir amb el músic Orfeu, en perdre, moriren ofegades al mar perquè no tenien encara la cua de peix i les seves ales no els servien com a rems (Riera 2015: 13).

O conta també que la seua germana sempre omet un episodi tràgic en la seua història:

> quan encara érem criatures alades, vam perdre el concurs de cant enfront de les nostres ties, les muses, i elles ens van plomar i amb les plomes es van fer corones. Va ser tan gran la humiliació i la vergonya, tan gros el daltabaix, que ens precipitàrem al mar... (Riera 2015: 14).

En certa manera, les informacions com aquestes disseminades lleugerament al llarg del text proven la feina de documentació sobre el món de les sirenes prèvia a l'escriptura de l'obra, encara que, «per sort, a l'hora d'escriure em vaig desfer de tot aquest llast, perquè l'erudició sempre fa nosa a la ficció» (Hevia 2015). L'agraïment final de l'obra així ho reconeix: «Vull agrair a Fernando Valls que m'hagi posat en contacte amb els sirenòlegs, els textos dels quals he llegit amb profit i diversió.»

La transmotivació també té repercussions importants en el curs dels esdeveniments, perquè modifica en part la motivació principal de la sirena d'Andersen. En concret, es produeix una desmotivació parcial que, fins a cert punt, remet a la versió propagada per la factoria Disney, que, segons Cliodna, va «endolcir el relat» (Riera 2015: 9).[2] La sireneta clàssica no sols aspirava a enamorar el príncep, sinó també a aconseguir una ànima immortal com la dels humans. Cliodna denuncia només començar que aquest desig d'immortalitat és un afegitó d'Andersen, tot esborrant la petjada de la moral religiosa tradicional, i s'explica:

> Haig d'assenyalar que jo no vaig buscar un home per tenir una ànima immortal, però quan vaig enamorar-me fins a la més íntima i minúscula de les escates de la meva cua de peix i dels molls dels meus ossos de dona va néixer dins meu la necessitat absoluta de fusionar-me i confondre'm amb ell per sempre. En tenia ben bé prou amb aquest regal d'immortalitat si ell em corresponia. Perquè arribés aquest instant ho vaig donar tot. I si l'hagués tinguda, també hauria cedit la meua ànima immortal (Riera 2015: 9).

La pràctica de tots els mecanismes anteriors altera essencialment el desenllaç i afecta la moralitat del conte clàssic. La sirena, muda, és incapaç de fer saber al príncep que fou ella qui el va rescatar de morir ofegat, de manera que el príncep, frustrat per no trobar aquella criatura que li va salvar la vida, acaba casant-se amb una altra dona, cosa que provocarà la mort de la sirena a trenc d'alba. Poques hores abans, però, reapareixen en escena les germanes de la donzelleta disposades a evitar el fatídic desenllaç. Perquè la germana menuda salve la vida, haurà de matar el príncep amb un ganivet màgic prestat per la bruixa. La protagonista, encara enamorada, és incapaç de fer-ho i acaba fatídicament dissolta en l'escuma del mar.

En aquest punt, Andersen ressuscita la sireneta i la transforma en un ésser eteri, en una de les filles de l'aire que, tot i no tenir una ànima immortal, aconseguirà la salvació i la vida eterna si, per un espai de tres-cents anys, Déu veu que treballa pel bé dels homes i es dedica a fer bones accions. Una porta, doncs, a la immortalitat que només resta oberta a qui ha portat una vida de patiment i sacrifici, com és el cas. Ara bé, segons la història, per cada infant dolent que es troben aquestes dones invisibles, Déu els afegirà un dia als ja tres-cents anys de penitència que han de passar fins a arribar al Paradís.

2 Per a aprofundir en el contrast entre el conte clàssic i la versió cinematogràfica de Disney, vegeu Trites (1991: 145–152) i Hastings (1993: 83–92).

En el conte de Riera, la possibilitat de redempció no existeix. La sirena, en un acte d'amor, també perdona la vida al príncep encara que això implique que en perda la pròpia. Però és evident que, més enllà d'aquest punt, la conclusió tradicional, pel segell moral cristià estampat pel danès, resulta caduca per a un conte del segle XXI i, a causa de les diverses transformacions introduïdes, resulta inviable per a l'hipertext.

Cliodna desmenteix Andersen: rebutja el miratge de la immortalitat, no hi ha cap possibilitat de salvació. Ens parla sent escuma de mar, a través de les ones, «vella, tossuda i enamorada, apropant-me i allunyant-me de la costa, sense llengua però amb veu manllevada que he fet meva» i que «entre els seus rumors parla de sirenes i de dones i propaga la meva història» (Riera 2015: 88). I és gràcies a aquesta «veu manllevada» que se'ns ha pogut mostrar com una dona-sirena de sentiments complexos: enamorada, sí, però també penedida per haver-s'ho jugat tot «a aquesta carta única i xifrada de l'amor, com tantes dones al llarg d'una història inacabable d'amors desgraciats i terribles» (Riera 2015: 10), també trista per no haver-se adonat a temps que «el meu amor per ell havia fet minvar el que hauria d'haver sentit per mi mateixa» (Riera 2015: 83), però també i, sobretot, decidida a desmuntar el paternalisme, generalment masculí, que, des de fa molts segles, ha reprimit i suplantat tantes veus, especialment femenines, com la seua.

4. Les implicacions del joc hipertextual

El contrast entre l'hipertext i l'hipotext posa de manifest una intenció autorial de generar nous significats. L'exercici hipertextual reclama un acostament a la tradició i, alhora, palesa una actitud de disconformitat cap als valors difosos per un clàssic universal. Al capdavall, és així com es construeix la literatura: amb i contra la tradició. Però seria erroni reduir les implicacions de tot aquest joc hipertextual que hem anat descabdellant a una mera actitud irreverent amb la tradició per part de l'autora. De fet, no hi ha darrere de la proposta rieriana un afany ridiculitzador o destructiu. La mallorquina també valora i actualitza una tradició reconeguda com a pròpia, que solament viu mentre és al·ludida, revisitada i reescrita, com és el cas.

El doble moviment que implica la hipertextualitat, d'afirmació i de negació de l'hipotext, de superació i de dependència, és un dels predilectes de Riera. Ho és perquè aquesta pràctica posa al descobert l'arbitrarietat del discurs literari a l'hora de donar testimoni de la realitat i perquè té a veure, també, amb un principi fonamental que Riera sempre ha defensat i practicat: el de la llibertat autorial. La literatura hipertextual demostra la fragilitat de qualsevol text que aspire a fixar un sentit definitiu o unívoc sobre el món i posa en evidència que el clàssic (i, de retruc, la ideologia que vehicula) és, també com l'hipertext, una construcció lingüística i ficcional més. Així doncs, *La veu de la sirena* no només discuteix la ideologia del clàssic, sinó que s'erigeix com un clar exponent del que Genette considera literatura de segon grau, perquè accepta obertament la seua condició d'artifici.

5. Conclusions

A l'inici, havíem apuntat la singularitat de l'obra en el context de la producció de Riera. Ara, però, estem en condicions de situar-la-hi més acuradament i demostrar que no ho és tant, de singular, llevat de les aparences externes i de l'ànim d'enfrontar-se de manera totalment directa i destapada a un clàssic. *La veu de la sirena* no és l'obra més ambiciosa de l'autora mallorquina, però projecta moltes de les constants de la seua literatura (Arnau i Cotoner 2011; Cotoner 2000, 2006; Gregori 1997, 2006, 2013; Julià 2009).

No és nou, per exemple, que l'amor i, en concret, l'amor adolescent, siga el motiu principal d'un relat seu, ni és nou, tampoc, el rerefons ambiental marítim que esdevé, al seu torn, inspiració incessant de símbols i d'històries. Així mateix, no passa desapercebut el retorn a un gènere com el conte, del qual Riera és perfecta coneixedora i, menys encara, que trie recrear un clàssic en què la dona és la protagonista absoluta. Tampoc no ens té desacostumats al fet que aquesta protagonista femenina faça ús de la primera persona verbal i que aspire a reconstruir la identitat personal i a tractar d'explicar-nos-la per mitjà de la recuperació del passat, de la memòria. D'alguna manera, en *La veu de la sirena* també és present el tema del doble, un dels predilectes de l'autora, que pren ara forma d'oposició entre dues èpoques, dos mons, dues ideologies, i posa de relleu la subjectivitat de qualsevol interpretació; un tema que també es pot relacionar amb l'atracció per un ésser com la sirena, per la doble forma, segons el mite, de dona i ocell i, després, de dona i peix, que inevitablement recorda al primer epígraf de la carrera de Riera, una citació d'Empèdocles en *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975), que fa referència a l'alteritat d'un «ocell i peix mut dins la mar». I és que, finalment, no és en absolut extraordinària l'aposta per la hipertextualitat o, en la seua forma puntual, per la intertextualitat escampada ací i allà. *La veu de la sirena* no és ni de bon tros la primera obra que estableix un diàleg amb la tradició i, doncs, que ret homenatge al cànon, siga propi o universal; tampoc no és la primera que pica l'ullet al lector coneixedor de la producció rieriana. No debades, fer palesa l'autoconsciència literària és, també, una de les constants principals de la literatura de Carme Riera. Una obra singular, única des del seu plantejament, i alhora plenament rieriana.

Heus ací, en *La veu de la sirena*, un nou exemple del poder de seducció que, com el cant de les sirenes, busca provocar la literatura de Carme Riera.

Referències bibliogràfiques

Arnau, Pilar; Luisa Cotoner (eds.) (2011): *Els subjectes de l'alteritat: estudis sobre la narrativa de Carme Riera*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Barina, Antonella (1980): *La Sirena nella Mitologia. La Negazione del Sesso Femminile*. Pàdua: Mastrogiacomo Editore.

Bernal i Creus, M. Carme (2006): «Infància i educació literària. A propòsit de Hans Christian Andersen». *Revista Catalana de Pedagogia* núm. 5: 51–61.

Calvo Martín, Beatriz (2010): «Carme Riera y la escritura de mujer». Dins Fabrice Corrons; Sandrine Frayssinhes-Ribes (eds.): *Lire Carme Riera. À propos de «La meditat de l'ànima»*. Péronnas: Editions de la Tour Gile, p. 83-104.

Cazenave, Michel (dir.) (2000): *Encyclopédie des symboles*. Le livre de Poche.

COTONER, Lluïsa (2006): «Discurs polifònic, realitat polièdrica, un tret característic a l'obra de Carme Riera». *Caràcters* núm. 34: 26–27.

— (ed.) (2000): *El mirall i la màscara: vint-i-cinc anys de ficció narrativa en l'obra de Carme Riera*. Barcelona: Destino.

— (1991): «Introducción». Dins Carmen Riera: *Te dejo el mar*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 11–33.

García Gual, Carlos (2014): *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*. Madrid: Turner Publicaciones.

Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.

Gregori, Carme (2013): «Imatges del món i miralls literaris. L'escriptura metaficcional en l'obra de Carme Riera». *Lectora: revista de dones i textualitat* núm. 19: 13–23.

— (2006): «Identitat, memòria, literatura: les novel·les de Carme Riera». *Caràcters* núm. 34: 30–31.

— (1997): «Identitat i alteritat en les novel·les de Carme Riera». *Caplletra* núm. 22: 91–103.

— (2006): *Pere Calders: Tòpics i subversions de la tradició fantàstica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Hastings, William (1993): «Moral Simplification in Disney's *The Little Mermaid*». *The Lion and the Unicorn* núm. 17/1: 83–92.

Hevia, Elena (2015): «La sireneta de Carme Riera». *El Periódico* (25/03/2015) <https://www.elperiodico.cat/ca/oci-i-cultura/20150324/la-sireneta-de-carme-riera-4047184> [data de consulta: maig de 2019].

Julià, Lluïsa (2009): *Carme Riera*. Barcelona: AELC.

Lermant-Parès, Annie (1988): «Les sirènes dans l'antiquité». Dins Pierre Brunel (dir.): *Dictionnaire des mythes littéraires*. Mònaco: Éditions du Rocher, p. 1289–1293.

Pisanty, Valentina (1995): *Cómo se lee un cuento popular*. Barcelona: Paidós.

Ramon, Antònia (2015): «Qui barata el cap se grata». *Caràcters* núm. 72: 8–9.

Real Mercadal, Neus (2005): *Mercè Rodoreda: l'obra de preguerra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

RIBA, Caterina (2014): *Maria-Mercè Marçal. L'escriptura permeable*. Vic: Eumo Editorial.

RIERA, Carme (1982): «Literatura femenina. Un lenguaje prestado?». *Quimera* núm. 18: 9–12.

— (2015): *La veu de la sirena*. Barcelona: Edicions 62.

SALUDES AMAT, Anna Maria (2017): «Les sirenes de Carme Riera». Dins Eulàlia MIRALLES; Jordi MALÉ (eds.): *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània II*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 267–287.

TRITES, Roberta (1991): «Disney's Sub/Version of Andersen's *The Little Mermaid*». *Journal Of Popular Film & Television* núm. 18/4: 145–152.

ZABALLA, Bel (2015): «Carme Riera: 'En l'època d'Andersen l'amor era l'opi de les dones'». *Vilaweb* (30/03/2015) <https://www.vilaweb.cat/noticia/4237931/20150330/carme-riera-lepoca-dandersen-lamor-era-lopi-dones.html>[data de consulta: maig de 2019]

La cançó popular de la Cerdanya i el teatre de Jordi Pere Cerdà

Jordi Julià i Garriga
Universitat Autònoma de Barcelona
jordi.julia@uab.cat

Resum

Jordi Pere Cerdà (pseudònim d'Antoni Cayrol) va ser un poeta, narrador i dramaturg català que va néixer en un poble dels Pirineus francesos i que va viure tota la vida a França. Als anys cinquanta es va interessar per les cançons populars de la Cerdanya i va preparar un cançoner, editat pòstumament. Cerdà va trobar en aquests cants uns perfectes models de llengua per crear literatura en el català rossellonès que feia servir. Com a director d'escena, va integrar cants populars en els seus muntatges per despertar la consciència de pertinença a una mateixa comunitat (d'actors i espectadors) i per valorar l'herència tradicional. Així mateix, com a dramaturg va fer que els seus personatges cantessin cants d'estil tradicional, amb temes i situacions pròpies de les cançons populars, i amb funcions literàries diferents.

Paraules clau

Cerdà; català; cançó popular; cançoner; teatre

Abstract

Jordi Pere Cerdà (Antoni Cayrol's pseudonym) was a Catalan poet, short-story writer and playwright who was born in a small village in the French Pyrenees and lived his entire life in France. In the 1950s he became interested in his county's traditional folk songs, leading him to compile a songbook that was published posthumously. In these songs, Cerdà found certain perfect language models that enabled him to write in his native Roussillon Catalan. As a stage director, he incorporated popular songs into his

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 9, 2020, 65–80 | DOI: 10.17345/elop202065-80
ISSN: 2014-7996 | http://revistes.urv.cat/index.php/elop

shows to raise awareness of both actors and spectators belonged to a same community and to increase the prestige of traditional heritage. Likewise, as a playwright, he made certain characters sing traditional-style songs in his plays, with themes and situations typical of folk songs and with different literary functions.

Keywords
Cerdà; Catalan; folk song; songbook; theatre

Rebut: 04/06/2020 | Acceptat: 22/07/2020

1. Introducció

Quan el 2016 es van publicar els *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló*, el cançoner que entre la dècada dels anys cinquanta i seixanta va anar recollint Antoni Cayrol, es va obrir una nova via de coneixement i d'estudi de la cultura nord-catalana, però també de l'obra literària i de la figura de Jordi Pere Cerdà (la màscara literària sota la qual es va projectar al món aquell poeta de la Cerdanya que acabaria regentant una llibreria a Perpinyà). Havien passat cinc anys des de la seva mort, però encara la seva tasca en favor de la llengua, la cultura i el país es feia pas entre la malesa de l'oblit. Feia molt més temps, però, que havien desaparegut aquells cantaires que preservaven un món rural i popular en clar retrocés amb les seves tonades, les quals contenien la identitat d'un poble de muntanya i, per extensió, la d'una gent que parlava la mateixa llengua, i tenia els mateixos costums i les mateixes creences.

Tal com comenta Carme Oriol, el volum de *Contalles de Cerdanya* havia estat durant dècades l'única porta que havia permès descobrir la feina de Cerdà «com a folklorista, és a dir, com a recopilador i estudiós d'uns relats que formen part del patrimoni oral de la seva comarca». Amb l'edició d'aquest cançoner, però, havia estat possible «conèixer l'activitat d'arreplega i d'estudi de Jordi Pere Cerdà en un altre dels grans gèneres de la literatura popular», pel fet que no és un simple recull de cants, «sinó que és un treball molt més complet, ja que conté uns textos previs que fan de coixí al cançoner pròpiament dit en tant que expliquen molts aspectes contextuals i complementaris que enriqueixen extraordinàriament la part dedicada a la difusió dels textos de les cançons» (Oriol 2019: 130-131). Martine Berthelot, responsable de la part dedicada a la «Catalunya del Nord» de la *Història de la literatura popular catalana*, reblava la importància d'aquesta obra, tot qualificant-la com una «aportació pòstuma però valuosíssima per a la cultura oral» (Berthelot 2017: 529).

En una primera part d'aquest treball s'ha volgut descriure i contextualitzar aquesta feina de folklorista que va decidir abordar d'una manera autodidacta i amb pocs recursos, tot mirant d'esbrinar i de comprendre les circumstàncies personals o socioculturals que van empènyer un jove carnisser de Sallagosa amb inquietuds culturals i artístiques a «donar preu» —com ell deia— a les tonades tradicionals de la cultura nord-catalana, i a veure en el seu coneixement i difusió un benefici per a la societat del moment, però, també, per a les generacions futures. Així mateix, ja en una segona part d'aquest treball, hi ha el desig de descobrir quina utilitat lingüística, formal i temàtica, és a dir, literària, en definitiva, va tenir l'aplega d'aquestes tonades populars i la importància que van tenir aquests cants tradicionals per a la seva escriptura, i en especial per al seu teatre. Aquestes pàgines que el lector té entre les mans són, doncs, un intent de comprendre una mica més bé la feina de folklorista de Cerdà i d'analitzar la incidència d'aquests cants tradicionals del Rosselló sobre la seva producció literària.

2. Uns anys de recollir cançons

L'encontre amb una cantaire anomenada *la Noreta de Llo* (Cerdà 1988: 74), i que responia al nom d'Àngela Coll, a principis de la dècada dels cinquanta, va ser decisiu per tal que Jordi Pere Cerdà descobrís que hi havia un repertori molt més important de cançons populars que el que ell coneixia i li havia estat transmès

en l'àmbit familiar i social. Podríem dir que aquesta pagesa va ser la seva primera informant abans que el poeta potser es proposés conèixer i aplegar el major nombre de cants tradicionals de la seva contrada, i la que li va entonar una nadala occitana («Mon Diu que de munde»), que Cerdà publicaria el 1954 a les pàgines de *Tramontane*. En la nota editorial que acompanya la cançó, s'hi indicava que aquell primer encontre amb *la Noreta de Llo* es remuntava a 1951 (Cerdà 1954: 317), de manera que cal imaginar que l'interès pel folklore rossellonès va anar creixent en aquells anys, fins que el 1956 es va veure amb cor de presentar una primera conferència amb el títol «La vida dels pastors segons la tradició popular», tal com recorda la seva esposa Helena Cayrol (2016: 12). Cap a finals d'aquella dècada, Cerdà va continuar entrevistant-se amb gent gran dels voltants i recollint cançons: el 1958 va escoltar amb atenció Rosa Duran, de Dorres, i aquell mateix Nadal va tenir la sort de trobar Maria Sobirà, de Naüja. Un any després continuava buscant noves informants en matèries folklòriques, i fins en una ocasió es va fer acompanyar de Josep Sebastià Pons: «l'any 1959 va venir amb nosaltres a visitar una vella pastora de Vallmanya, que Francesc Català m'havia procurada: Caterina Forquet» (Cerdà 1988: 75).

El 1960 li va proporcionar quatre noves tonades de boca de l'avi de la seva mateixa esposa, Josep Cristòfol: «tres cants en català i un cant de soldat, molt bonica cançó popular francesa» (Cerdà 2016: 102). Així mateix, va ser un amic qui a l'estiu de 1962 va posar-lo en contacte amb el vaquer de Sureda, el qual «amb una veu agredolça, amb sonoritats d'oboès», li va cantar deu cançons més (Cerdà 2016: 114). Aleshores, Jordi Pere Cerdà ja havia convertit aquell pur entreteniment i aquell exercici de curiositat inicial en una cerca molt més seriosa, com ho demostra el fet que el 30 de desembre de 1961 va pronunciar una conferència sobre els cants populars i la vida dels pastors a la Sala Aragó de l'Ajuntament de Perpinyà —potser una nova versió d'aquella que havia ofert cinc anys abans. El contingut d'aquella xerrada està transcrit a *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló*, juntament amb un altre text de caràcter reflexiu i documental en què Cerdà parla de la feina que va fer en cercar aquests cants, de la naturalesa d'aquestes cançons populars i dels informants que li van fer conèixer totes aquestes tonades —que s'apleguen al final del volum, en forma de cançoner. Aquest segon text, doncs, segurament data de la segona meitat de la dècada dels cinquanta: «Vaig escriure en aquells anys [cinquanta] amb abundància sobre les meves dictaires de cançons, analitzant el seu caràcter, la seva persona i la seva formació perquè em va semblar que era una manera de fixar un estat, un moment, una visió (per una porteta, oberta i tancada ràpidament) d'una realitat de la nostra societat catalana, una realitat del nostre psiquisme» (Cerdà 1988: 75).

El mateix Jordi Pere Cerdà, però, admet que no sempre va estar encarat a aquesta feina de recol·lecció de cançons ni va donar la importància que es mereixia a la saviesa tradicional, potser pel fet de ser massa jove, o perquè eren uns altres els seus interessos i les seves inquietuds: «El dictaire de cançons de Llo era el Rat. També l'he conegut abans que jo comprengués la riquesa del cant. Em va cantar, tot espedregant una userda nostra, una cançó grollera sobre les dones del seu carrer» (2016: 91). Per tant, Cerdà no sempre es va sentir inclinat a valorar el saber popular ni el cant tradicional, i en els seus textos tot sovint es lamenta d'haver perdut oportunitats valuoses per aprendre altres tonades si hagués sabut treure partit quan tocava d'aquelles persones que l'envoltaven i que recordaven cançons

del passat, però que també eren capaces de crear-ne de noves: «Llo posseïa una cantant de mèrit —segons l'Àngela— que era la Nanga, la qual va esser contactada fa uns quaranta anys per barcelonins, segurament de l'obra del cançoner (les meves investigacions llibresques no m'han permès de localitzar-ho). L'he coneguda, però en un temps en què no pensava pas a recollir cançons. La Nanga era la ploranera oficial del poble i és possible que inventés sense gaire empenta» (2016: 91). En efecte, Cerdà tenia raó quan imaginava que *la Nanga* va ser contactada a l'hora de preparar l'*Obra del cançoner popular* —tal com ens recorda Joan Tomàs en la crònica de la seva estada a la Cerdanya (inclosa en el volum XVII de les *Memòries de missions de recerca*, 2007), juntament amb Joan Llongueres, el 26 d'agost de 1935 (Tomàs 2007: 170)—, i, si bé és una sort que cinc tonades fossin transcrites en aquesta obra, és una llàstima que el poeta de Sallagosa no hagués pogut recollir totes les cançons que aquesta cantaire devia saber.

3. L'interès per la música

La dedicació i l'atenció per la cançó popular, en el cas de Jordi Pere Cerdà, van lligades a la seva passió per la música. Ho veiem en les seves notacions musicals de les diferents cançons, i en el nombrós volum de referències, comentaris i precisions sobre el tipus de tonada de cada cançó, ja sigui pel que fa al compàs, al gènere musical o a la comparació amb altres cants d'arreu del món. Albert Manent, a «Jordi Pere Cerdà, un símbol de la Catalunya Nord», ens recorda que «De petit Antoni cantava al cor parroquial i tocava l'harmònium a l'església» (Manent 1992: 2). Una gramola infantil i deu discos d'obres clàssiques, que li va regalar el seu padrí, van resultar una nova aportació a la seva formació melòmana. Als 12 anys, Cerdà va anar intern al *lycée* a Perpinyà, on va començar a adquirir formació musical gràcies a l'aprenentatge de violí i de llenguatge musical, que, amb posterioritat, va anar perfeccionant a Sallagosa amb un duaner que era músic aficionat. La vida a muntanya, pel fet d'estar marcada per l'aïllament i per la tradició, també l'abocava al conreu i a la memòria de les tonades musicals que s'aprenen de petit, i que li havien provocat una «emoció artística»: «no puc dir, ni ho crec, que una altra font tindria un impacte tan precís i profund com una cançó popular». Al cap dels anys, Cerdà recordava el seu pare entonant «Saint Georges sous le drapeau», la seva àvia cantant «Allà al camp de Tarragona», i *madama* Binós, que li va fer aprendre «El saltiró de la cardina» al cor de l'església. Precisament —continua explicant Cerdà a *Cant alt*—, «podria ésser l'any 28 que els estiuejants del poble encarregaren La Principal de la Bisbal de la seva festa d'estiu, fent entrar al mateix temps, per primera vegada, la sardana al poble. Quan vaig sentir "El saltiró" em va semblar que res de més bonic al món no havia estat fet» (1988: 72).

La seva inquietud cultural, però, el feia obrir-se amb facilitat cap a noves propostes que portaven els músics eventuals que arribaven a aquells llogarrets de la Cerdanya, com, per exemple, Jean Catel, amb el seu grup del Lycée Condorcet, el qual, a part de musicar poetes francesos contemporanis, també tenia en el seu repertori «una tria de cançons populars franceses de la millor mena, a què havia afegit en la seva variant de Villarem i Carcassonne "La dama de París" i "Sant Josep fa bugada"» (1988: 74) —incloses en el volum de *Cants populars*... No hi ha cap dubte que durant els primers anys de la seva vida Cerdà no va tenir cap consciència clara de la riquesa de repertori tradicional català, i el seu coneixement es

reduïa a les tonades més famoses que havien aconseguit fer-se un lloc dins de la cultura estàndard de mitjan segle xx. Això és el que ell mateix confessa en un text (originalment escrit en francès, si bé traduït per mi) que es titula, en català, «Qui canta el seu mal espanta», i que va ser publicat en el primer número de la revista *Sant Joan i Barres*, que va ajudar a fundar i va dirigir a principis dels anys seixanta Jordi Pere Cerdà.

> Durant molt temps he cregut, com la major part dels rossellonesos, que les cançons catalanes es limitaven a la mitja dotzena d'himnes que acompanyaven les joies de l'any: «Goigs dels ous» per Pasqua, «Goigs de la sang i dels dolors» per Setmana Santa, «El pardal» per les cargolades, «Muntanyes regalades», «Salten i ballen», «La Bepa», «Ventura» i «Joan de l'ós»; més o menys el que els vells Cortie-Mattes havien inclòs dins la seva famosa *quadrille* rossellonesa (Cerdà 1961: 8).

Al llarg de dècades, el saber tradicional català s'havia anat oblidant i la rica diversitat de cançons, per la manca d'ús i de situacions idònies per ser cantades i escoltades, havia quedat reduïda només a uns quants títols —els més difosos o els més reconeixibles— que havien perviscut, gairebé adquirint un caràcter pintoresc, com a relíquies momificades amb una agra i enyorívola ferum d'antany. La majoria de tonades havien quedat recloses en la família, i eren les dones les que normalment les recordaven (potser perquè en l'interior de la casa o amb la proximitat dels fills les podien cantar sense pudor ni vergonya); en canvi, és en l'àmbit públic on aquests cants perden el seu estatut i la seva vigència i són esborrats de la boca i de la memòria. Tot això va dificultar la feina del Cerdà recol·lector, el qual va haver d'aconseguir, en cada cas, crear una complicitat amb el seu cantaire:

> Quasi bé sempre ha calgut treure les cançons, fil per fil, del pou de la memòria on dormien, i per això fer he tingut de vèncer la cuirassa d'amor propi en què es tancava l'individu. Quasi tots tenien vergonya i els semblava que només la burla esperava el seu cant. Demostra quant menyspreu havia envoltat temps i temps el cant popular en benefici de la cançoneta de moda, demostra també el complex d'inferioritat que ressent el català, complex que el segueix dins totes les classes socials i marca les nostres relacions personals (2016: 90).

Això també va passar en el seu cas. La seva àvia va ser qui li va cantar més cançons de la seva família, i és normal que part dels informants fossin gent de plena confiança, com ara el seu pare (Francesc «Cesó» Cayrol), uns cosins de la seva mare (Joan Margall i Margarida Cayrol), la seva sogra (Margarita Marcé) o l'avi de la seva dona (Josep Cristòfol), tal com s'ha indicat anteriorment. Jordi Pere Cerdà va deixar constància a *Cant alt. Autobiografia literària* (1988) que, durant i després de la Segona Guerra Mundial, va decidir distreure el jovent del seu poble impulsant un petit grup de teatre *amateur* que, a part de representar petits quadres escènics escrits per ell mateix, també feia interpretacions corals de música popular:

> El nostre grup de teatre comprenia algunes veus boniques, cantàvem camilleres i donàvem preu al cant. L'amistat de Manuel Anglada, l'autor de *Vint-i-cinc anys a Llívia*, em va posar a les mans un recull de vuit cançons populars harmonitzades per a dues veus. Les vàrem aprendre, les vàrem cantar i heus ací que les vuit cançons desconegudes van trobar, totes, un ressò en diverses persones del públic. Ens ho van venir a dir: aqueixa ma

> mare la cantava, aqueixa un tal, aqueixa una tia, totes, totes, quedant amagades de la pràctica quotidiana, estaven presents en una o altra persona del poble, i, sense el xoc que va despertar la nostra prestació, ho serien encara (Cerdà 1988: 71).

El que potser en el seu origen va ser purament atzarós, que un grup de joves interpretessin cants populars de la seva terra, coneguts per ells mateixos, i que dotessin d'una dignitat artística i espectacular el saber comú —fins llavors oblidat o menyspreat—, va provocar una experiència que, sens dubte, devia ser decisiva per al poeta. En parlar a *Cants populars...* dels records de les seves informants, Cerdà va saber adonar-se «del gust que tenia allavores el poble per l'única manifestació d'art possible: el cant» (2016: 92). Amb aquella actuació coral s'havien aconseguit diferents objectius: en primer lloc, es despertava una comunitat d'esperit català, de pertinença a una mateixa identitat compartida i a un imaginari semblant, intergeneracional, i independent dels condicionants sociopolítics del moment. Segons Cerdà, estimar i compartir la cançó popular «és tornar a trobar la innocència, la puresa, l'emoció verge de la infància», ja que les tonades tradicionals han estat conegudes de petits —rebudes de pares, mares, àvies, etc.—, moment en què «han marcat la fibra de la nostra emotivitat» (2016: 40). En aquesta sintonia ideal entre cantaires i públic, també s'hi revelava el reconeixement del valor d'una llengua d'ús habitual, que fora d'un àmbit col·loquial i comercial semblava que havia perdut conreu i prestigi, just en un moment en què el poeta intentava fer el mateix a través dels seus versos. En un erm cultural com la Cerdanya de postguerra, a finals dels anys quaranta, aquesta cançó era vista «com un diamant enllotat de terra», com un tresor massa valuós per menysprear-lo i no aprofitar-lo.

4. Context i concepció d'un cançoner

La tradició catalana del Rosselló sempre havia vist en les arrels tradicionals una riquesa que la justificava, i que li proporcionava els models literaris que feien perviure el català més enllà de la frontera. Era habitual que la revista *Tramontane. Revue Mensuelle du Roussillon*, editada a Perpinyà, esmercés algunes pàgines a copiar nadales i cançons tradicionals per festes, i que inclogués alguns estudis concrets. Aquest va ser el cas, per exemple, de l'últim número de l'any 1954, en què Charles Bauby —director d'aquesta publicació— va parlar de la «Joie de Nadal: Chansons, Musique et Danses devant la Crèche», i el mateix Jordi Pere Cerdà (signant amb el nom real) va donar a conèixer una nadala occitana, com ja s'ha dit. Cal no oblidar, tampoc, l'article de Josep Sebastià Pons que comentava les «Chansons populaires du Canigou», publicat a *Tramontane* el 1955. De la mateixa manera, al número de final d'any de 1957 s'hi van reproduir diferents tonades nadalenques (alguna amb la corresponent notació musical), així com articles sobre aquestes cançons d'Advent, a càrrec de Charles Bauby o Jean Amade. Així mateix, també era normal que els col·laboradors d'aquesta revista mensual dediquessin periòdicament algun estudi als cants tradicionals, o alguna nota més impressionista i elogiosa, com va passar amb el text «Les cançons populars» (de setembre de 1951), signat per Antoni Pous.

És enmig d'aquest clima que Cerdà es veu impel·lit a anar a buscar cançons, transcriure-les i aplegar-les en un volum. Ara bé, el llibre, en tant que cançoner, mai no va existir, i solament es concretava en la còpia a mà en llibretes i papers

solts de les cançons (a vegades acompanyades d'un fragment de particel·la manuscrita, sovint sense pentagrama). Sense ordenar, la dispersió de les anotacions i còpies, en diferents formats, potser es devia a l'ampli lapse de temps que va comprendre la seva recerca de cançons, no sempre sistemàtica, i a la qual segurament no va poder esmerçar ni els esforços ni l'atenció que hauria desitjat. Cal tenir en compte que hi havia problemes que costaven de poder resoldre i que, per tant, dificultaven aquesta feina de folklorista: no ser un professional ni tenir la formació per tractar la cançó popular, no disposar dels mitjans econòmics i bibliogràfics per emmarcar i comprendre millor l'objecte d'estudi, i, especialment, trobar-se en un altre país i en un moment en què la llengua catalana no era un vehicle de prestigi i calia reivindicar-la ferventment, amb totes les seves manifestacions culturals, abans de posar-se a estudiar-les.

Tot sovint, en els textos recollits a *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló*, el mateix Cerdà admet modestament que ell no es pot considerar més que un «simple aficionat» (2016: 40), i que «no vull, ni puc, parlar com a folklorista, etnòleg o músic» (2016: 41), per bé que la tasca que va deixar feta desmenteix les seves modestes paraules. És remarcable, doncs, la feina de documentació de les entrevistes amb les diverses cantaires, i l'intent d'associar una cançó a una versió proporcionada per una altra donant, o bé recollida per un dels dos cançoners que tenia a l'abast: el *Calic* i el *Cançoner* de Joan Amades. La introducció sense títol que va preveure per a les tonades que anava recollint —i que va ser anomenada pels editors «Estudi i presentació dels cants» (Cerdà 2016)— va patir diversos estadis de composició. De fet, en el que devia ser un dels primers esborranys que va redactar per comentar la seva feina (text que comença amb la frase «La cançó té la particularitat...» i que resta inèdit en el fons personal del poeta), l'autor fa unes consideracions ben interessants sobre aquest projecte, i sobre la naturalesa dels vuitanta-vuit cants que es troben aplegats i transcrits en la segona part del cançoner, tenint en compte el tema que tracten, on són recollits, qui els canta i si són coneguts o no a la Cerdanya:

> La cançó té la particularitat de sortir del seu lloc de creació, de saltar muntanyes, rius i fronteres, la cançó és fonedissa, corredora i aventurera; és difícil, a conseqüència, de parlar d'un cançoner popular comarcal, i en aqueix punt cerdà. Els punts referencials que comanden el breu escrit que presento, encara que tinguin un caràcter general i, doncs, subjectes a controvèrsia, em semblen haver d'esser els següents:
>
> Les cançons arreu conegudes que tenen per tema o lloc la Cerdanya estricta.
>
> Altres que tracten de temes d'actualitat política o del viscut quotidià que es situen en el país.
>
> Per fi, els cants —col·lectats a Cerdanya, de la boca de cantants oriünds del lloc— que presenten en la variant uns matisos, unes qualitats que degut a una certa repetició o afins deixen pensar amb uns caràcters de gènere col·lectiu local.
>
> S'hi afegeixen els casos (rars, però no únics) de cants inèdits al nostre coneixement, en els treballs de col·lecta ja publicats, que qualifiquem de cerdans per la relació del cantant que ens l'ha donat.

A més, aquest text introductori que va projectar Cerdà, al seu torn, està dividit en dues seccions ben diferenciades. En una primera part d'estudi, l'autor reflexiona

—d'acord amb l'ús i els continguts de les cançons populars— sobre el caràcter rossellonès, sobre la cançó vuitcentista, i la temàtica social, moral i política. La segona part se centra particularment en la seva feina d'arreplegador de cançons i, després d'una consideració global, passa a presentar un per un els cantaires (bo i oferint un breu retrat personal i psicològic i un comentari sobre com va ser la trobada), a part de confeccionar la llista dels cants que se li van facilitar, els quals són comentats en la majoria dels casos. En algunes ocasions, però, especialment quan els seus informants eren familiars, va dir ben poc dels cantants i de les tonades que li van fer conèixer. De fet, sembla que aquesta feina va quedar per acabar si fem cas d'una nota que es troba en el fons personal de l'autor en què llista els vint-i-un informadors dels quals va obtenir alguna mena d'ajut amb totes les cançons que li van entonar, la qual va ser editada a *Cants populars...* (Cerdà 2016: 115). El valor d'aquest document és incalculable: justifica la confecció d'aquesta mena de cançoner de la Cerdanya i el Rosselló, i mostra la sensibilitat i els coneixements de Cerdà a l'hora de comentar els diferents títols populars, relacionar-los amb altres composicions de més al sud (del Principat i d'altres contrades) i associar-los a formes de vida rural i a conductes ben humanes.

5. La cançó, tresor de la llengua

El primer interès conscient de Jordi Pere Cerdà per la cançó popular es produeix, recordem-ho, durant la Segona Guerra Mundial i continua en els anys immediatament posteriors, quan ja ha començat a escriure poesia. Feia temps, però, que contribuïa a dinamitzar una colla de jovent del seu poble, i s'havia decidit a representar amb ells peces dramàtiques en català i a fer-los cantar. És a dir, que el despertar de la llengua (literària, i, especialment poètica, amb un ús social) es produeix en uns anys concrets, i gairebé al mateix moment sorgeix una atenció determinada pel cant tradicional. És en la cançó, doncs, un dels àmbits on primerament Cerdà va trobar una dignificació de la llengua catalana amb un ús estètic, per bé que era una llengua parlada i popular: la dels cants tradicionals i la que podien pronunciar els personatges d'una obra feta per al gust d'uns espectadors del medi rural. Així ho explica el mateix autor a *Cant alt*:

> Escrivia o millor volia escriure teatre, i per altra part, havia muntat, ja feia uns deu anys un grupet de joves amb qui organitzava espectacles a Sallagosa i pels pobles del voltant. Fins diré que la meva experiència teatral el febrer de 1941, l'experimentació que havia fet de l'impacte de la llengua sobre el públic, de la clau a l'emotivitat que m'havia revelat l'ús del català sobre la gent, convergien cap a la determinació que em va portar a triar el català com a llengua de creació única (Cerdà 1988: 28–29).

Jordi Pere Cerdà anirà passant de la seva llengua familiar, la dels goigs i les cançons que cantava amb els seus parents, a una altra llengua més estàndard, «ja que el treball real de l'escriptor [...] és de fer passar una llengua del nivell parlat a la cosa escrita, a un diàleg escenificat» (1988: 28). No és estrany, doncs, que la forma literària que primer de tot va començar a conrear —a part de la lírica— fos la dramàtica: no solament perquè permetia al seu discurs tenir una utilitat i una sortida mitjançant els petits espectacles que muntaven, sinó també perquè la llengua dels seus personatges era una llengua oral, la mateixa que parlaven els pagesos i vilatans de la seva contrada, als quals anaven adreçades les seves primeres obres. A l'hora de fer un pròleg a un conjunt de narracions de Joan Tocabens, titulades

A l'ombra de Bellaguarda (1983), Cerdà va remarcar l'ús d'un lèxic genuí, fruit del domini de la llengua, com un dels mèrits d'aquestes contalles: «Tocabens ha guardat als diàlegs de la mainada la frescor, el verb espontani que, a la reflexió, fan del llibre el test d'un document etnològic. Però això no és volgut: aqueixa puresa de la translació entre la realitat i el text no entra en res amb una voluntat de localisme qualsevol» (Cerdà 1983: 6).

Aquest coneixement progressiu de la llengua pròpia té com a base el domini del llenguatge adquirit familiarment i socialment, però també la recuperació de mots oblidats i d'estructures naturals per al parlant (conegudes o no) que han caigut en desús per la manca de pràctica. En una conferència dictada el 1976, i de la qual Jaume Queralt va fer la crònica a *L'Indépendant*, Cerdà va dir que «El geni de la llengua existeix... A partir del moment en què hom s'interessa per la seva llengua, augmenta amb tota la seva riquesa... És en la cançó que hi ha el cor d'una llengua» (Queralt 1976). Ja ho tenim, doncs; ben aviat Cerdà va veure que el dipòsit lèxic i sintàctic més ric que tenia al seu abast era la cançó tradicional, ja que hi trobava paraules que havia sentit pronunciar als pares o als avis, i maneres de dir i d'explicar que ell també podia fer servir. En unes pàgines memorables de *Cant alt*, en què parla dels cants populars, exemplifica com va trobar paraules poc conegudes —autèntiques i gustoses— dins dels cants tradicionals, els quals van servir d'estoig per protegir-les i per fer-les arribar al poeta, que les va concebre com a autèntiques joies: a propòsit d'una tonada concreta oferta per Maria Sobirà, dirà que «Són aqueixos girs que fan del cant popular la ganga on queda salvaguardat el diamant del llenguatge; el cant i el llenguatge ell mateix, quan hom s'escau al moment agraciat» (1988: 84).

La recuperació de les cançons populars, doncs, a part de fer-se per un gust personal de conèixer i recordar tonades per poder cantar, i per ajudar a conservar una certa literatura popular cerdana i unes maneres de dir en català, també constituïen per al jove poeta un referent per a la seva poesia. Potser perquè estava vinculat al món rural, o potser perquè la cultura popular era la que tenia més a mà en un cert aïllament d'un poble de la Cerdanya —durant i després de la Segona Guerra Mundial, i en un moment en què la frontera amb Catalunya es trobava ben tancada—, Cerdà va saber superar el prejudici que dividia l'alta i la baixa cultura, i es va posar de la banda de «la gent que posseïa una llengua a punt de jugar amb els mots, els matisos, els fets culturals reinventats», la qual «no es pot considerar gent pobra». I afegeix: «És possible que les dificultats que troba la meva generació per a apoderar-se del català, en facin sentir amb agudesa la bellesa d'una llengua que el poble maneja amb la mateixa llibertat, la mateixa ductilitat que un cos sa ho fa amb els muscles i els membres» (1988: 85).

6. La utilitat literària dels cants populars i el teatre

Ben aviat, a l'hora de dissenyar aquests entremesos que escrivia per a la gent del poble (a vegades amb formes de sainets), Jordi Pere Cerdà va descobrir que el cant popular ajudava a crear espectacle, implicava tota la companyia (o una part) —integrada per joves del poble—, i servia per plaure al públic (pel caràcter eufònic i plaent a l'oïda) i trobar la seva complicitat. En tenim un exemple en un «ballet» —així és com el mateix autor l'anomena— inèdit i escrit en temps de guerra (molt probablement entre 1938 i 1939, quan encara no havia optat del tot pel català),

que es troba manuscrit en el fons personal Jordi Pere Cerdà. Totes les acotacions i, per tant, les descripcions d'aquest breu espectacle estan escrites en francès, si bé les cançons són catalanes —més una feta en castellà—, així com les intervencions dels diferents grups de personatges, representats per oficis rurals i del poble: sembradors (*semeurs*), fangadors (*bêcheurs*), segadors (*moissonneurs*) i rentadores (*laveuses*). Com es podrà veure a continuació, totes les accions i parlaments dels diferents personatges estan acompanyats constantment per la música de «La Santa Espina», que sona de fons des del principi: un poema d'Àngel Guimerà que, gràcies a la música d'Enric Morera, es va convertir en una cançó del repertori popular català. Podrem comprovar que, de tant en tant, els personatges en canten versos, i, de ben segur, els espectadors dels pobles de la Cerdanya que assitien a aquestes representacions la devien cantar mentalment (o fins i tot en veu alta), ja que era una tonada prou coneguda.

> *La «Santa Espina» ouvre le ballet. La scène, obscure au début, s'éclaire peu à peu comme un lever du jour. Quelques éléments de décor: un clocher, un drap blanc simulant un pic de montagne. L'orchestre s'interrompt et le premier* Semeur *apparaît en chantant très lentement et fort.*
>
> SEMEUR.— Sem i serem gent catalana *—l'orchestre finit la phrase sur son rythme normal.*
>
> *L'ouvrier Bêcheur, entrant à son tour, reprend sur le même rythme lent la même phrase musicale.*
>
> BÊCHEUR.— Levántate, pueblo de España *—l'orchestre finit la phrase sur son rythme normal.*
>
> *Un groupe de Moissonneurs avec la faux et la faucille: fort et normal.*
>
> MOISSONNEURS.— Que no hi ha terra més ufana
sota la capa del sol.
>
> *L'orchestre continue la ritournelle, pendant que le groupe en mouvement s'éloigne. Entrent les laveuses avec du ligne, et attaquent le couplet:*
>
> LAVEUSES.— Jusqu'à [h]i va pujant de serra en serra.

Aquest entremès vol difondre un missatge de pau, i d'abolició de la guerra i de tota manifestació de la violència d'estat —aquí representada pel cos de la Guàrdia Civil—, alhora que busca refermar la catalanitat i la germanor de tots els habitants d'una banda i altra de la frontera; és per això que s'escull «La Santa Espina», que comença amb un «Sem i serem gent catalana» —que Cerdà escriu amb un *sem* propi de la variant rossellonesa, que és el que la gent de la zona cantava. Fixem-nos també en les interferències del francès i de la transmissió oral, ja que en un moment de la quarta i penúltima estrofa, per comptes de cantar «per jorns i nits, de serra en serra», el conjunt de les rentadores diu «Jusqu'à [h]i va pujant de serra en serra», mostra que el sentit autèntic del poema ha quedat diluït, i que, en el seu lloc, s'ha fet servir una expressió francesa —un ús totalment habitual en la Cerdanya no espanyola.

Cal adonar-nos, també, que «La Santa Espina» no és l'única cançó que s'entona en aquest quadre escènic. Quan estan a punt d'acabar la cançó, de cop i volta, irromp en escena una parella de la Guàrdia Civil, que fa que tothom deixi de cantar. L'aparició de l'autoritat policial havia creat una situació incòmoda, carregada de tensió (de «*moment de gêne*» és qualificada a l'original), que trenca aquesta co-

munió de tots els grups de treballadors —i potser també del públic—, de reconeixement en una mateixa identitat expressada musicalment. De cop i volta, però, una rentadora comença a cantar els primers versos d'«A Gironella»: «A Gironella, | n'és villa molt bella», que —com se'ns indica a l'acotació— «*le choeur reprend allègrement*». Si bé «A Gironella» és una tonada prou coneguda arreu de Catalunya, Joan Serra i Vilaró, a *El cançoner del Calic*, la transcriu amb el títol «Roseta de Gironella» i ens confirma que «és de les més populars. Amb la tonada amb què la canta el Calic, molt diferent de la d'en [Pelai] Briz, hi ballaven el ball cerdà en molts llocs d'aquestes montanyes» (Serra i Vilaró 1914: 95). Era més que probable, doncs, que tots els habitants de la Cerdanya —d'una banda i altra de la frontera— la coneguessin, i la poguessin seguir mentalment, o fins i tot animar-se a cantar-la mentre els actors també l'entonaven. La rentadora, doncs, retorna la normalitat alterada mitjançant una cançó tradicional i, de retruc, referma la idea de comunitat que la cançó expressa, encara que aquest gest també pot ser vist com una forma de lluita, com una resposta d'afirmació de consciència de poble, i d'assumpció de la diferència, i fins i tot de revolta enfront de les forces repressores espanyoles. La cançó tradicional catalana, en temps de guerra, podia ser vista com un cant de combat i de llibertat, però també d'unió i de suport a tots els germans que, en una altra terra, compartien una mateixa imaginació col·lectiva i una mateixa llengua.

Algunes d'aquestes formes teatrals que contenen cançons i grups de personatges que les entonen semblen apreses directament del teatre clàssic, el qual feia que el cor intervingués —acompanyat de música— entremig de les faules dramàtiques. Jordi Pere Cerdà es devia adonar dels beneficis d'aquest recurs que era tan útil als entremesos que va escriure en temps de guerra —sobretot per buscar la implicació imaginativa i moral del públic—, i ben aviat el va posar en pràctica a la seva primera peça teatral canònica, *Angeleta*, si bé en aquest cas no ens trobem amb cançons tradicionals conegudes per tothom —per a un repàs detallat de la història externa del teatre de Cerdà, del context cultural i de les representacions que se'n van fer remeto a l'article de Marie Grau (2018). Tinguem en compte que aquesta obra va ser estrenada el 1952 (com se'ns indica a la didascàlia inicial), en un moment en què Cerdà ja s'havia començat a interessar per la cançó popular —des d'una perspectiva de folklorista—, i l'acció comença amb un «Cor de mossos» que es posen a cantar «*Abans que s'aixequi el teló*».

> Ferrer, bon ferrer,
> lleva't en matí. (*Bis*)
> Que em ferris la vaca
> abans sol eixir.
>
> Jo n'he perdut una hora, *oilà!*,
> amb la nena del meu veí.
> Tan dormideta n'era, *oilà!*,
> l'ajudava a vestir (*Bis*) (Cerdà 1980: 18).

En aquesta obra el protagonista és en Vicenç, el ferrer, un conco que s'ha avingut a casar-se amb una noieta més jove, ja que la mare d'Angeleta li ha arranjat el prometatge perquè havia quedat embarassada del fill d'un pagès ric de la zona que l'ha refusada i no ha reconegut la paternitat (si bé encara la ronda per continuar gaudint dels seus favors sense assumir cap mena de compromís). Doncs bé, el tema de la cançó (però també de l'obra) és prou reproduït en les cançons populars cer-

danes, i, en especial, en les que va aplegar Jordi Pere Cerdà. Sense anar més lluny, ell mateix va recollir i va cantar la cançó «El ferrer» —tal com es pot comprovar al primer CD dels *Cants populars...* (Cerdà 2016: 135)—, en la qual el protagonista i jo poètic, el ferrer, crida la seva dona, la Tereseta, perquè l'ajudi a «manxar» (i aquí cal veure-hi un doble sentit procaç): a continuació s'estableix un diàleg entre el matrimoni, ja que l'objectiu del marit és ficar al mig de la falda un infant.

A part, els motius de la malcasada (en cants com «La Francisqueta» o «Les muntanyes més altes»), de la noia enganyada («L'Alabau») i dels triangles amorosos («El Baldiri» o «La manescala») són abundants al llarg de les cançons que va recollir, però també el de la noia que ha quedat embarassada d'algú que no reconeix el fill. Aquest és el cas de la cançó «Dia 3 de juny», en la qual la mare creu que la filla està enamorada, però aquesta li diu que no està pas estranya pel fet de tenir casera, sinó que ha quedat prenyada de qui sembla no voler assumir la paternitat. Aquesta és la tercera estrofa de «dia 3 de juny»:

> Casadeta no,
> que en sóc prenyadeta,
> aquell brigant d'en Jan
> que bé m'ho va prometre (Cerdà 2016: 127).

No cal pas creure que el cant popular proporcionés el tema a l'obra de teatre, ja que aquesta situació ha estat prou repetida al llarg de la història. No obstant això, pot ser que l'assumpte que «Dia 3 de juny» desenvolupava li servís per ajudar a donar forma imaginativa a la seva obra, ja que la peça teatral comença amb un diàleg entre mare i filla, en què el públic s'assabenta que la jove s'ha casat embarassada amb el ferrer solter del poble. Així mateix, el fet de col·locar a l'inici de l'obra aquesta cançó inventada, però inspirada en la tradició popular, ajuda a emmarcar el motiu de l'engany i de les relacions inapropiades entre veïns, tot advertint el públic del que trobarà a continuació.

Els lligams entre la cançó i el teatre, però, no s'acaben aquí. Quatre anys més tard, el 1956, Cerdà estrenava *El sol de les ginestes*, i en un passatge concret fa que el personatge d'Isabel digui al seu pare (l'Estevet, marquès de Campllong) unes paraules críptiques si no les referim a la cultura tradicional. La Isabel es burla d'un parent pobre, en Joan, que estava enamorat de la filla petita dels marquesos que han tancat en un convent, i ho fa tot rient amb la següent actitud «*teatral*» (tal com diu l'acotació): «Senyor Estevet, quina tristesa! La nit de Sant Joan n'és una nit alegre, me se n'ha endut l'amor, casada en llunyes terres» (Cerdà 1980: 62). Tot i la disposició lineal, podem veure que el ritme de la frase amaga dos tetrasíl·labs i quatre hexasíl·labs, que podem percebre perfectament si els disposem en vers i trenquem la linealitat de la prosa:

> Senyor Estevet,
> quina tristesa!
> La nit de Sant Joan
> n'és una nit alegre,
> me se n'ha endut l'amor,
> casada en llunyes terres.

Aquest ritme que la disposició en prosa dissimula sembla que delata el model mental que tenia present el dramaturg a l'hora d'escriure aquest passatge, el qual no és altre que una cançó tradicional que el mateix Jordi Pere Cerdà va recollir (i

també va cantar) sota dos títols, «La nit de Sant Joan» o «El dia de Sant Joan», i que té un inici ben proper al que parodia la Isabel:

> El dia de Sant Joan,
> com n'és gran dia de festa,
> els companys m'estan dient
> «Joan, per què no t'alegres?».
>
> Com me'n puc alegrar jo
> si me'n casen l'amor meva,
> si me n'han casat l'amor
> lluny de mi, lluny de mes terres? (Cerdà 2016: 134)

L'acció final d'*El sol de les ginestes* passa el dia del solstici d'estiu, que és el dia en què venç l'amor, ja que les dues filles petites del marquès de Campllong aconsegueixen fer triomfar els seus desitjos, malgrat la imposició de la mare: una, la Constància, penja els hàbits i s'escapa amb en Joan, i l'altra, la Isabel, al final pren l'amant a la mare (ja vídua) i aconsegueix prometre's amb en Ramon, el notari. És prou evident que Jordi Pere Cerdà tenia al cap aquest cant popular, no solament pel context general, sinó perquè —tal com passa a la cançó— el personatge que s'ha vist sense l'estimada es diu Joan.

A mitjan dècada dels anys cinquanta és quan el poeta de Sallagosa està recopilant activament cançons i, per tant, és lògic que les tingui ben presents, i que també hi trobi una utilitat clara per als seus textos dramàtics. En aquesta obra —tal com passava a la que hem vist abans—, també s'hi insereix una cançó, en aquest cas la canta la Isabel, i parla del destí comú que havia compartit amb la seva germana gran, la Constància, pel fet d'haver estat ambdues recloses en un convent:

> Jo també era al convent,
> a aprendre de brodar.
> A mi me n'han treta
> i ella s'hi està,
> brodant tovalloles
> i llençols de fil,
> i passant desenes
> sota els tells florits,
> sota el campanar,
> sota dues campanes
> com dos gira-sols,
> amb Maria a dreta,
> Jesús a l'esquerra.
> Monges van de negre,
> i ella va de blanc.
> Monges van de negre
> fins que moriran (Cerdà 1980: 62).

Fixem-nos, doncs, com l'ús del monòleg teatral (no gaire abundant a les seves primeres obres teatrals, ni als seus primers poemes) pren la forma de cançó en boca d'un personatge femení, com trobem en alguns cants tradicionals, en què la dona es lamenta per la trista sort que ha tingut —generalment per haver estat obligada pels pares a casar-se amb algú que no li agrada. El tema del lament de la malmari-

dada apareix en cançons tan famoses com «Rossinyol que vas a França», «M'estimi més soleta ser» o «Mon pare m'ha mal casada» (totes tres recollides per Cerdà). No es pretén pas afirmar que el teatre de Jordi Pere Cerdà va néixer de la cançó popular, sinó, precisament, que en alguns motius i plantejaments, però també en la narrativitat i el diàleg de la cançó popular, va trobar Cerdà un reforç per als seus espectacles teatrals, per a les seves obres i per a alguns dels seus diàlegs dramàtics.

8. Conclusions

Quan en els estudis contemporanis de l'obra dels autors del segle XX es parla de la influència de la tradició, sempre es pensa en una tradició clàssica o àulica, de l'alta cultura escrita al llarg de les centúries passades, i de la incidència que han exercit aquests «clàssics» sobre els escriptors moderns, però sol menysprear-se la importància de la cultura oral, i els rèdits que els autors posteriors van rebre de llegendes i cants populars, d'autors innominats que, de ben segur, van ser importants per a les obres futures, tot i poder-se considerar «baixa» cultura. Els cants populars eren una font de riquesa lèxica i de girs verbals incalculable, especialment per a un escriptor a mitjan segle xx, en un país com França, amb la pressió social d'una llengua estrangera i, sobretot, sense models de llengua actual escrita. A falta, doncs, de referents literaris en dialecte rossellonès, la cançó popular era un pou de saber lingüístic que no podia menysprear, i són aquestes les raons que expliquen que Cerdà es dediqués a fer una feina de folklorista i a recuperar cants tradicionals.

En un segon moment, quan Cerdà va decidir escriure teatre, no solament va traslladar la vivesa de l'expressió dels personatges de les cançons a la parla dels seus personatges, sinó que alguns temes tractats pels cants eren exactament els mateixos que va exposar en escena, i hi va trobar una validació d'assumptes, situacions i tractaments. D'altra banda, també va decidir incloure cançons als seus espectacles. Primerament, en els entremesos que feia per a la diversió del poble, en temps de guerra, els cants populars coneguts per tothom eren la base del «ballet» (acompanyat amb música en directe), ja que l'evocació de la tonada tradicional feia connectar l'individu amb la seva infantesa, amb el record del que ja s'havia perdut, i permetia renovar els vincles amb la comunitat que coneixia aquella cançó, i que des de l'escena era convidada a reconèixer-s'hi. A les peces de teatre que va escriure, també hi va incloure cançons, en aquest cas inventades per ell mateix i inspirades en tonades populars, que ajudaven a donar el to de l'obra o a formular els sentiments dels personatges que les interpretaven, tot reprenent motius típics dels cants populars: la malcasada, el personatge enganyat, la dona enamorada o el triangle amorós.

El teatre de Jordi Pere Cerdà, com també la seva poesia, va néixer amb l'assumpció de tots aquests coneixements antics, i l'autor va saber posar-los al servei d'una veu que intentava comprendre la seva terra, el seu moment històric i la humanitat en general, però sense oblidar que sobre ell hi pesaven una llengua, una cultura i uns costums que els cants populars s'havien encarregat de concentrar en unes paraules i unes tonades tan característiques com el món que intentaven reflectir i fer perviure. La veu d'aquest poeta de Sallagosa, que llegim o que sentim enregistrada, és la veu dels nostres avantpassats —que ens expliquen qui som—, però també és un eco històric que ens parla de segles passats, d'una vida pagesa i ramadera en clar retrocés, però que va perviure i dominar per les nostres contrades fins al llindar de la modernitat.

Referències bibliogràfiques

BERTHELOT, Martine (2017): «Catalunya del Nord». Dins Carme ORIOL; Emili SAMPER (eds.): *Història de la literatura popular catalana*. Alacant/Palma/Tarragona: Publicacions Universitat d'Alacant / Edicions UIB / Publicacions URV, p. 509-544.

CAYROL, Helena (2016): «Presentació». Dins Jordi Pere CERDÀ: *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló*. Edició a cura de J. JULIÀ i P. BALLART. Barcelona: Mediterrània, p. 11-12.

CERDÀ, Jordi Pere (1954): «Un noël occitan en Cerdagne». *Tramontane* núm. 373: 317.

— (1961): «Qui canta el seu mal espanta». *Sant Joan i barres* núm. 1 (març): 8-9.

— (1981): «Per Nadal cada ovella al seu corral». *L'Humanité* (2/i/1981): 6.

— (1983): «Prefaci: Amb els genolls esgarrinxats». Dins Joan TOCABENS: *A l'ombra de Bellaguarda*. Barcelona: Barcino, p. 5-6.

— (1988): *Cant alt. Autobiografia literària*. Barcelona: Curial.

— (1990): «Entrevista a Jordi Pere Cerdà, per Josep Ramon Recordà». *Artilletres*: 11–13.

— (2016): *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló*. Edició a cura de J. Julià i P. Ballart. Barcelona: Mediterrània.

GOUZY, Jep (2011): «Antoine mon ami». *Le travailleur catalan (Spécial Jordi Pere Cerdà)* (7/xii/2011): 11.

GRAU, Marie (2018): «El teatre de Jordi Pere Cerdà: context, difusió i recepció». Dins Domènec BERNADÓ; Marie GRAU (eds.): *Estudis escènics nord-catalans/Études sur le théâtre catalan en Roussillon*. Aïnes noves. Perpinyà: Premses Universitàries de Perpinyà, p. 11–116.

MANENT, Albert (1993): «Jordi Pere Cerdà, un símbol de la Catalunya Nord». Dins *Retorn a abans d'ahir. Retrats d'escriptors i de polítics*. Barcelona: Destino, p. 65-77.

ORIOL, Carme (2019): «Ressenya de *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló*». *Estudis de Literatura Oral Popular* núm. 8 (2019): 129–134. DOI: <https://doi.org/10.17345/elop2019129-134>.

QUERALT, Jaume (1976): «Jordi Pere Cerdà à *Culture et Fraternité*. Un conteur gourmand de chanson populaire». *L'Indépendant* (26/vii/1976). [Retall de diari conservat al FPJPC en el qual no consta la pàgina.]

SERRA I VILARÓ, Joan (ed.) (1914): *El cançoner del Calic*. Barcelona: Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya – Tipografia L'Avenç.

TOMÀS, Joan (2007): «Crònica de la missió de recerca de cançons i músiques populars a les comarques de Ribes-Puigcerdà —1935— encomanada a Joan Tomàs i Joan Llongueres i Galí». Dins Josep MASSOT I MUNTANER (ed.): *Memòria de missions de recerca*, vol. xvii. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 170-171.

Les tres Maries de Jordi Pere Cerdà. Emigració i refugis pirinencs en el folklore i l'art contemporani

Josep Marqués Meseguer
Universidad de Zaragoza
josep.marques@unizar.es

Resum

A Contalles de Cerdanya *(1961), el poeta, dramaturg, narrador i folklorista nord-català Jordi Pere Cerdà (Sallagosa, 1920 – Perpinyà, 2011) recull la rondalla* Les tres Maries*, que explica les penúries que hagueren de travessar tres dones que fugien del seu país d'origen. La seua arribada als poblats pirinencs fou igualment dura pel fet de ser estrangeres, un tret que entronca amb la duresa que patí la població que s'exilià creuant la frontera francoespanyola tant a la Retirada (1939) com amb l'ocupació alemanya de França a la Segona Guerra Mundial. Cayrol, compromès amb la Resistència francesa, recrea una contalla que permet establir paral·lelismes entre la història viscuda per l'autor i el relat tradicional i literari. Així, aquest estudi s'interessa per mostrar i interpretar el conte de* Les tres Maries *dins aquest context històric, cultural i geogràfic. A més, també s'analitzarà la relació entre el relat popular i la documentació existent sobre els llocs de culte religiós al Pirineu. Finalment, es compararan altres texts de Cerdà i obres escultòriques d'Arístides Maillol amb la contalla de* Les tres Maries *per tal de reflexionar sobre el concepte de* refugi *i sobre l'interès d'establir relacions més obertes entre les societats i entre aquestes i la natura.*

Paraules clau
rondalla; Cerdanya; refugi; emigració; Catalunya del Nord

Abstract

In Contalles de Cerdanya *(1961), the North Catalan poet, writer and folklorist Jordi Pere Cerdà (Saillagouse, 1920 - Perpignan, 2011) recounts the folktale Les tres Maries. This tale explains the penury of three women escaping from their country. Their arrival in the villages of the Pyrenees was also hard because they were foreigners. This feature connects with the critical problems suffered by the population who went into the exile crossing the French and Spanish border due to Spanish Civil War (1939) and the German occupation of France during the Second World War. Cayrol, as a member of the French Resistance, recreates a story that connects this folktale with his experiences. Thus, the present study shows and interprets the story of Les tres Maries within this historical, cultural and geographical context. Moreover, the study also analyses the relationship between the folktale and the documentation about religious places in the Pyrenees. Finally, other texts by Cerdà and sculptural works by Aristides Maillol are compared with Les tres Maries in order to reflect on the concept of refuge and on the need to create more open relations between societies and between societies and the nature.*

Keywords

Folktale; Cerdagne; refuge; emigration; Northern Catalonia

Rebut: 12/06/2020 | Acceptat: 28/07/2020

1. La Cerdanya transfronterera de Jordi Pere Cerdà: cruïlla d'emigracions

> Quan marxaràs del lloc, que ningú et pugui fer un retret. Obres uns ulls rodons, rodolons, amb una part d'angúnia, una altra de curiositat, i una part que és dental de llaurada, posat a solc, entrant dins el tou de la terra verge, verge per a tu, verge d'eterna primavera renovada. [...] Camí d'una geografia obligada pujant en direcció del Nord, o bé al contrari, per d'altres, cap al Sud, cap al sol, segons el moment dins el temps, el moment dins la història; el mar d'una banda, de l'altra la muntanya, o la serra, o el roc, o la gran serralada, de lluny ja espantosament senyalada, seguida, durament recta, del Pirineu. El camí obligat, la terra el porta dibuixat pel moviment mateix que la constituïa, aixecada, pel foc intern, i que l'home obeeix, que l'home encanala com una llei imposada pel moviment de la natura pròpia. [...] Ulls rodons, rodolons. Camins de França... (Cerdà 1998: 70).

Des de finals dels anys trenta del segle XX fins ben entrada la dècada dels quaranta, Jordi Pere Cerdà (pseudònim literari d'Antoni Cayrol) observarà i acompanyarà el moviment de nombroses persones a través de la comarca d'una Cerdanya, transfronterera i pirinenca, esdevinguda escenari clau per al pas d'homes i dones que temeren per les seues vides. La victòria del general Franco arran de la seua insurrecció armada que conduí a la Guerra d'Espanya (1936-1939) s'encavalcarà amb una Segona Guerra Mundial (1939-1945) que menarà el règim alemany nazi a ocupar i tutelar França, i ambdós conflictes originaran l'èxode d'una població que fugia dels totalitarismes. En el context d'aquests anys convulsos, el pas de grups humans exiliats per la Cerdanya, amb molta més «angúnia» que «curiositat», esdevindrà així el «camí d'una geografia obligada» «que l'home obeeix, que l'home encanala com una llei imposada». Aquest camí serà transitat en sentits oposats: direcció nord en el cas de l'èxode republicà espanyol (conegut també amb el nom de la Retirada), i direcció sud en el cas dels exiliats del règim nazi. En efecte, tant per raons bèl·liques o polítiques com per raons econòmiques, al llarg dels segles, «per a molta gent, Cerdanya ha estat un carreró servint de pas a un corrent que anava cap al sud [...], l'altre corrent cap a dins de França, Cerdanya servint de primer replà» (Cerdà 2009: 111). Antoni Cayrol, durant la seua joventut, experimentarà aquests trànsits poblacionals amb duresa, ja que tant assistí a la Retirada (1939) com emprengué des de l'any 1942 una activa tasca com a col·laborador en la Resistència francesa, des de la seua Alta Cerdanya natal, contra els ocupants alemanys: «al nostre grup» de resistents,[1] explica Cerdà, «teníem ordre i consciència que el nostre paper era de fer-nos movedissos i de salvar les comunicacions entre Barcelona i França» (1988: 76). Aquestes experiències, en efecte, el marcaran

1 «Antoni Cayrol col·laborà de manera molt estreta amb Josep Mas i el seu grup» (Balent 2011: 73-74), figura que fou una font d'aprenentatge per al jove Cayrol, tal com ell mateix destaca: «Quedo marcat pel valor que demostrà Josep Mas [...] en la nostra comuna lluita contra el nazisme» (Cerdà 2009: 211).

Josep Mas i Tió fou un «comunista català, adherit al PSUC [Partit Socialista Unificat de Catalunya] [...]. Veí de la petita ciutat industrial de Ripoll, [...] al final de 1942, deixà Montpeller on s'havia refugiat després de la *Retirada* per a formar un grup clandestí, organitzar passos a Espanya, preparar la fi del franquisme» (Balent 2011: 73-74).

sempre més, fet que es pot observar de manera àmplia al llarg de la seua obra literària (la qual s'estén des de mitjan segle XX fins al seu decés), tant en les seues dues autobiografies (1988, 2009) com en la seua obra poètica, narrativa i teatral. Així, les vivències de l'autor s'entrecreuen literàriament amb la vida de la gent amb qui Cayrol convisqué, fins a crear en la seua obra una comunitat oberta que connecta diferents llocs (reals i imaginats) i diferents temps (passats i presents) en una reinterpretació creativa dels elements que configuren la cultura cerdana i catalana, pròpiament transfronterera.

Precisament pel seu caràcter transfronterer, el penós corrent de l'exili que descriu Cerdà al primer fragment literari que destacàvem (pertanyent a la novel·la *Passos estrets per terres altes*), malgrat transitar pel «replà» que constitueix l'altiplà cerdà, haurà d'encarar i enfilar-se finalment per «la gran serralada» pirinenca que tanca la Cerdanya. «La muntanya, o la serra, o el roc» no només constitueix un element literari que simbolitza les dificultats de pas i moviment, sinó també un autèntic repte físic («de lluny ja espantosament senyalada») que el refugiat no pot defugir per salvar la vida. En efecte, calia que el refugiat cerqués els passos més inhòspits, incultes i rudes per tal d'esquivar els controls fronterers que, tal com testimonia Cerdà en la seua obra, proliferaven per la plana i els camins.[2] Així, al fragment literari Cerdà hi destaca la linealitat de la serralada «del Pirineu» com si fos una estria «durament recta», segurament tant per l'extensió (des de l'Atlàntic fins al Mediterrani) observada des de la distància d'un refugiat que s'hi aproxima com pel fort pendent que experimentarà en la pujada. En síntesi, el «foc intern» que dreça el *limes* pirinenc sembla tan majestuós com infranquejable per a uns refugiats condemnats a seguir una ruta que «la natura pròpia» cartografia: «el camí obligat, la terra el porta dibuixat».

2. Emigració i folklore: *Les tres Maries*

Talment ocorre a *Les tres Maries*, conte popular de la Cerdanya recreat[3] per Cerdà a *Contalles de Cerdanya* (1961) i reeditat anys després (1977, 2001) que, igual que els fragments anteriors, relata amb components fantàstics «un moment de gran crueltat» (2001: 87) que bé pot assimilar-se a les emigracions erràtiques de què fou

2 «El projecte que vàrem muntar, vist amb ulls d'avui, és de bojos. [...] Ens instal·làvem a contracorrent d'allò que qualsevol funcionari de repressió pogués imaginar, no lligava amb la imatge d'una línia de fugida normal» (Cerdà 2009: 121-122).

3 La recuperació d'aquest material etnopoètic per part de Cerdà coincideix amb la seua primera època de creació literària, duta a terme a finals dels anys quaranta i durant els anys cinquanta, i també amb la publicació habitual de cançons i estudis folklòrics a la revista *Tramontane* per folkloristes reputats com Jean Amade, pel mateix editor de la revista Carles Bauby i per col·laboradors de prestigi com Josep Sebastià Pons o el mateix Jordi Pere Cerdà. Cerdà també pronuncià una conferència els anys 1956 i 1961 sobre les cançons i la vida dels pastors, que després de publicar-la l'any 1986 a Perpinyà la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales al volum *Aspects de la Cerdagne*, ha estat reeditada, corregida i ampliada pels editors Jordi Julià i Pere Ballart a l'obra pòstuma de Cerdà *Contalles populars de la Cerdanya i el Rosselló* (2016: 39–72).

En síntesi, les rondalles i les cançons amb què entrarà en contacte Cerdà i per les quals s'interessarà profundament representen, doncs (conjuntament amb la descoberta de la poesia vinculada a la Resistència), una font literària crucial per al desenvolupament creatiu del jove autor de l'Alta Cerdanya.

testimoni el mateix Cayrol, pròpies d'unes persones més apressades a fugir d'un perill que les encalçava que no pas a assolir una destinació concreta:

> Les dones parteres, tot just nascut el nadó, l'embolcaven dins una manta, i, a peu o a cavall, fugien de la ira d'un rei tan terrible que havia manat de matar tots els infants.
>
> Això féu que tres Maries s'encontressin, després d'haver corregut mig món, al davant d'una serralada de muntanyes que se'n deia Pirineu.
>
> Les tres Maries eren negres, com ho és tota la gent del país d'on venien, fartes de caminar, cansades [...] de tantes misèries passades i angúnies esperades. En veure de lluny aquelles muntanyes tan altes, alçades damunt la plana, van pensar que si arribessin en aquells cims, estarien fora de perills. Això els va donar ànim i, encara que les forces els flaquegessin, qui camina camí fa, i fent camí van arribar al poble de Ribes (Cerdà 2001: 87).[4]

En entrar a aquest primer poble que troben al seu pas i demanar-hi asil per descansar, les tres Maries s'adonaran que la població les foragitarà de manera agressiva pel fet de ser estrangeres i, alhora, pel seu color de pell negre, diferent del de la gent que poblava Ribes. «Cara de mora, queda't a fora, deia la gent. I si algunes les insultaven, altres les espedregaven» (Cerdà 2001: 87). El mateix ocorrerà als municipis d'Er i Font-romeu, a l'Alta Cerdanya, per on continuaran els personatges el seu recorregut erràtic pel Pirineu, en direcció nord, a la recerca de refugi:[5] «Això és pell de moro. Quedeu's[6] a fora! [...] Ni un cobert per a dormir! Ni un crostó per a menjar!» (Cerdà 2001: 90-91); «Passeu de llarg! deien enfurismats. Prou poc pa que tenim per a compartir-lo amb una forastera!» (Cerdà 2001: 92).

Tanmateix, diversos fets fantàstics provocaran canvis sobtats a cadascun dels tres municipis per on passaran les tres Maries, els quals permetran que cada Maria decidesca instal·lar-se allà on primerament se les havia menyspreades, cosa que provocarà que les tres companyes vagen separant-se a cada nou indret. Així, s'esdevindran diversos miracles de caire natural (propis de les rondalles) que els faran deturar el seu pas allà on per fi han trobat acollida i harmonia amb la natura i els pobladors, tot ocupant el lloc que les ha salvades i, en agraïment pels miracles sobrevinguts, erigint-se cadascuna d'elles en la guardiana o la protectora d'aquell indret a fi que ningú més haja de sofrir les penes per les quals elles han passat.

D'aquesta manera, a Ribes, mentre les tres mares i els seus fills corrien vall amunt fugint dels veïns que les empaitaven, «a cada petjada que marcaven a terra

4 El conte es refereix al municipi de Ribes de Freser, el qual dona nom a la mateixa vall de Ribes. Aquesta vall, actualment situada a la comarca catalana-espanyola del Ripollès, era una sub-vegueria que depenia de la vegueria de Puigcerdà. Només els límits territorials que començarà a imposar el Tractat dels Pirineus (1659) modificaran la demarcació administrativa d'aquesta vall. Al següent enllaç es donen algunes dades al respecte: <https://www.vilaweb.cat/noticies/la-invencio-de-la-catalunya-nord/> [data de consulta: maig de 2020].

5 El cercador RondCat incorpora a la base de dades aquesta rondalla recollida per Jordi Pere Cerdà i en resumeix el contingut: «Tres Maries negres amb els seus respectius fills fugien de la salvatgia del rei Herodes que volia matar tots els infants. Quan van arribar al Pirineu ningú els va donar allotjament. Així que van anar a dormir en una cova. L'endemà, una Maria s'hi quedà, mentre les altres dues seguiren el camí fins arribar a Er, on es construïren un cavalló. En aquest poble s'hi quedà una altra Maria, mentre que la tercera continuà el camí fins Font-romeu. Són les Maries que es troben a Núria, a Er i a Font-romeu» (RondCat).

6 Normativament, quedeu-*vos*.

naixien darrere d'elles rocasses del volum d'una església, amb el campanar i tot. Aquelles rocasses anaven tapant el clot de la vall» (Cerdà 2001: 88) que enllaçava amb el poble. Alleugerides llavors amb un profund sospir, «el rodolí del seu vent sota l'herbei hi va fer brollar una font» (Cerdà 2001: 88) que satisféu plenament la set de mares i nadons. Més encara, tot i el temporal que les sorprengué a mitjanit envoltades d'aquell rocam, de tan cansades com estaven «no s'adonaren que la muntanya s'havia avançat a damunt d'elles, talment una dona quan fa abrigall amb el seu davantal, fent-los així un cobert de roques» (Cerdà 2001: 88). De fet, tan forta com era la tempesta, aquell abric natural va atraure tota mena d'animals que els féu de refugi, fent-se més gran «com més n'hi entraven» fins que la balma, plena d'animals i persones refugiades per aquella urgència, donà a tots «la seguretat calmosa [...] com una catedral» (Cerdà 2001: 89). En definitiva, la solidaritat que totes tres demostren en deixar passar a l'abric cadascun dels éssers que els ho demanen donarà confiança a tots aquests per voler conviure-hi i, així, poder aturar una a una el seu caminar: «"Aquí",[7] es va dir la primera Maria, "he trobat cobert per a reposar-hi, una font per a abeurar-m'hi, i ningú no m'ha retret el color de la pell. Tan negra com jo tenen els pastors la cara, les vaques el cuire, els isards els ulls, els gossos el morro i les ovelles la suarda"» (Cerdà 2001: 90).

Un esquema semblant, pel que fa al tipus de fets meravellosos esdevinguts, el trobem en els dos municipis que succeeixen el trànsit de les Maries. A Er, totes dues també aconsegueixen aixopluc pel seu compte, després d'haver sigut, de nou, rebutjades pels veïns, fet que les conduirà de manera atzarosa a segar un camp de blat que els proporcionarà aliment i la palla necessària per «entaforatar-se[8] dins el cau» (91) i dormir. A més, tant a Ribes com a Er, l'aparició dels fets meravellosos és fruit de la interacció fantàstica dels elements naturals però, a diferència del primer indret, a Er aquests fets ocorren després que les Maries han pogut refer-se del cansament, ja alimentades i descansades. Així,

> Vet aquí que aquella nit va nevar per tot Cerdanya com jamai de la vida no havia caigut tanta neu al mes de maig.
>
> Els blats van quedar-ne aixafats, sota el pes. Només va restar al davant d'Er, al lloc de la serra, un camp de blat que la nevada anava voltant sense que ni un floc hi caigués damunt. Tota la gent hi van córrer per veure de què anava. Es van trobar amb un camp de blat madur, la palla segada, els grans batuts, molinats, passats i cuits, i els pans fent una paret d'or entorn d'un cavalló. A dins del cavalló van veure les dues Maries i llurs fillets dormint i somrient als àngels: eren les dues que havien rebutjat la nit abans (Cerdà 2001: 91-92).

Fruit de la seua feina de recollida del blat i d'aquella fantàstica caiguda de neu, els veïns d'Er atribuiran poders meravellosos a les dues mares; «pensant que tenien quelcom de diví» (Cerdà 2001: 92), el veïnat pregarà a les Maries que es queden a Er per tal que les nouvingudes asseguren al poble abundància i protecció davant les adversitats meteorològiques. En conseqüència, la segona Maria (convertida popularment des d'aleshores en «mestressa dels blats») decidí restar a Er

7 Al final de la contalla sabrem que es tracta de l'elevada vall de Núria (situada al nord de la vall de Ribes), al terme municipal de Queralbs (Ripollès), just al vessant sud-est que la separa actualment de l'Alta Cerdanya.

8 Normativament, *entaforar-se*.

perquè «es deixà convèncer» (Cerdà 2001: 92) pel prec dels vilatans (a diferència de Ribes, on la primera Maria restà per iniciativa pròpia).

En darrer lloc, la tercera Maria avançarà sola fins al municipi de Font-romeu, on tractà d'aixoplugar-se d'un tenebrós «bosc de pins, tots negres i gelats» (Cerdà 2001: 92) a causa del fred i la nit, els quals s'alçaven per damunt de les cases del vilatge. De nou, la violenta rebuda que hi tingué «la peregrina» (Cerdà 2001: 92) la conduí cap a l'exterior del poble, i així «la Maria s'encontrà soleta, amb la nit i el bosc davant» (Cerdà 2001: 93). La tercera Maria no tingué més remei que avançar «cap a la feresa dels pins que li udolaven a la cara» (Cerdà 2001: 93). És en aquest punt que apareix el corresponent fet meravellós, gràcies altre cop a l'acció decisiva de la natura, el qual tornarà a salvar de les penúries el darrer personatge erràtic:

> Vet aquí que, mentre ella avançava, el bosc anava reculant, pas per pas, vessana amunt. D'aqueixa manera va anar pujant una aspra costa [...].
>
> Al cap de la costa s'obrí un replà tot avellutat d'herbei, i al mig del pla corria un reguerot que li parlà a l'orella tot fent-li una amistosa companyia.
>
> [...] Damunt la font del bosc aturà la seva retirada, i la dona es va trobar sota un pi gegant, el qual avançava l'estesa recorbada dels seus braços per damunt la clariana, fent un cobert suau i fresc [...].
>
> La dona va provar de fer quatre passes endavant, i el pi restà resoludament immòbil (Cerdà 2001: 93).

Com ocorria amb el pas de les tres Maries a Ribes, a Font-romeu l'entorn natural també es transforma a favor seu: si adés es recobria de roques la vall que deixaven enrere les tres Maries al seu pas, ara s'observa com el tenebrós pinar recula muntanya amunt per aclarir i facilitar la pujada a la tercera Maria, tant en un cas com en l'altre ajudant-les de manera decisiva a fugir i a trobar el seu refugi. Gràcies, doncs, a aquesta relació de companyonia establerta entre la dona i la natura, l'«aspra costa» que pujava des de Font-romeu la darrera Maria resultarà més suportable, «tot fent-li una amistosa companyia» tant el «reguerot» que la proveirà d'aigua en una clariana com el «pi gegant» que, allà mateix, ja no recularà sinó que romandrà a la vora de la mare per tal de donar-li aixopluc amb les seues extenses branques, això és, «l'estesa recorbada dels seus braços [...], fent un cobert suau i fresc» damunt seu. La immobilitat d'aquell pi establia una nova fixació espacial que reunia el pi amb la darrera de les Maries, fet que serà interpretat com el senyal definitiu que la invitava a assentar-se en aquell indret: «"Serà [...] que he arribat a l'estada que m'era compartida"» (Cerdà 2001: 93).

3. Els llocs de culte a les mares de Déu i *Les tres Maries*

La contalla termina explicant que aquestes tres Maries llegendàries «Encara hi són, perquè ho sabeu: / L'una és a Núria, l'altra és a Er, / i la tercera, a Font-romeu» (Cerdà 2001: 93). Aquesta darrera menció fa referència a les figures de la Mare de Déu que, en efecte, trobem avui dia a tots tres emplaçaments en sengles santuaris, les quals continuen sent venerades. Caterina Valriu (2015) ressenya, en efecte, que el relat de *Les tres Maries* recopilat i recreat per Jordi Pere Cerdà entronca amb el corpus llegendari que trobem als països de tradició cristiana, relacionat amb les Sagrades Escriptures i, més concretament en aquest cas, entorn de la Sagrada Família. Així, «sovint es tracta de petites narracions que glossen aspectes puntuals

o marginals del que s'hi explica i els desenvolupen d'una manera poètica o bé són tradicions paral·leles que comparteixen amb la Bíblia episodis i personatges però que creen nous arguments que no apareixen en el Llibre Sagrat» (Valriu 2015: 122). La creació de «nous arguments» o de «tradicions paral·leles»[9] en el cas de *Les tres Maries* de Cerdà sembla, d'entrada, un tret característic del relat si tenim en compte que Jordi Pere Cerdà feu d'aquesta contalla una recreació literària pròpia gairebé completa,[10] partint únicament «d'una sola frase recordada de mon infància, frase sortida dels llavis de la meva àvia, Maria Clerc-Peix» (Cerdà 2001: 10).[11] Això no obstant, es poden trobar diverses referències documentals prou substancioses, totes anteriors a la primera publicació de *Contalles de Cerdanya* l'any 1961, que coincideixen parcialment amb el relat que l'autor recupera de la tradició i recrea. Així ocorre, a tall d'exemple, amb el següent fragment d'una de les obres de l'abat Hamon, *Notre-Dame de France ou Histoire du culte de la Sainte Vierge en France*, corresponent als santuaris d'Er i Font-romeu:

> Il est dans ce canton [de Sallagosa] deux églises [...] célèbres, ce sont : Notre-Dame d'Err[12] et Notre-Dame de Font-Romeu.
>
> Notre-Dame d'Err [...] avait été bâtie pour recueillir une statue de la Vierge, trouvée miraculeusement, et le lieu de la construction avait été indiqué par le ciel même. Car, les habitants ayant prié la sainte Vierge de leur faire connaître l'endroit qui lui serait le plus agréable, une couche de neige survint le 25 mars,[13] qui couvrit tout le pays, à l'exception de l'emplacement où est aujourd'hui la chapelle ; on en conclut que c'était là le lieu choisi du ciel ; et l'on bâtit le saint édifice. Depuis lors, Notre-Dame d'Err a toujours été en grande vénération dans la contrée : on la réclame dans toutes les calamités publiques, et jamais en vain. Sur la prière qu'on lui adresse, on a vu les incendies cesser, les orages s'éloigner, la grêle, qui menace souvent ces contrées, se dissiper à l'instant. [...]
>
> Notre-Dame de Font-Romeu [...] se trouve dans un site agreste et inhabitable pendant six mois de l'année, tant il est couvert de neige, mais

9 Pep Vila (2006) es refereix a la representació teatralitzada de *Les tres Maries* en l'article «Dramatitzacions i lectures de la passió a Ullà (1326) i Fonteta (1797)» i, amb aquest, a la literatura espiritual dirigida a un públic devot. D'altra banda, també podem mencionar altres tradicions com el pelegrinatge del poble rom que se celebra anualment al municipi provençal de, precisament, les Santes Maries de la Mar, al qual es refereix l'obra *Mirèio*, de Frederic Mistral, amb referència a la llegenda de les tres Maries arribades a la Camarga tot cercant refugi.

10 Generalment, el recull de narracions que s'apleguen en les tres edicions mencionades de *Contalles de Cerdanya* són recreades per Jordi Pere Cerdà partint d'una transmissió oral i generacional que arriba a l'autor de manera molt escassa (Cerdà 2001: 11), cosa que l'obligà a emprendre aquesta tasca de recreació per tal de servar el llegat folklòric cerdà. Amb tot, Cerdà subratlla al pròleg a la darrera edició que «no provo de fer meu el que no me pertany, la part més original d'aquestes obretes, és seu pròpiament» (2001: 11), això és, de les *dictaires* que, malgrat tot, continuaren transmetent rondalles i cançons.

11 Tal com aclareix el mateix Cerdà a l'«advertiment» inicial de la darrera edició de les *Contalles*. A l'anterior, només hi afegeix que «"Les Tres Maries", [...] segons la meva àvia eren tres germanes» (2001: 10).

12 *Err*, amb doble erra, segons la transcripció que aplica l'administració francesa per referir-se oficialment a aquest municipi.

13 El relat de Cerdà es refereix «al mes de maig» (2001: 91).

> des plus pittoresques et des plus délicieux dans l'été, où les belles collines et les bois de pins qui l'entourent en font un lieu solitaire, tout à fait favorable au recueillement. Son nom lui vient de la fontaine qui sourd du pied de l'autel et du mot *Romeus*, qui, dans la basse latinité, signifiait le pèlerin de Rome, et plus tard signifia toute espèce de pèlerin, de sorte que Font-Romeu veut dire Fontaine du Pèlerin (Hamon 1863: 138-139).

Aquest fragment s'apropa a la tradició llegendària de la Cerdanya amb una motivació diferent del relat de Cerdà, això és, centrant-se en l'interès per les esglésies construïdes entorn de les dues marededéus pretesament trobades en aquests indrets. En efecte, mentre que la contalla de *Les tres Maries* que recrea Cerdà se centra a explicar la manera com arribà cadascuna primigèniament a aquells indrets, el fragment anterior relata allò que s'esdevingué posteriorment, això és, els motius pels quals es construïren aquells santuaris (en relació amb la troballa de les figures de les verges corresponents a cada emplaçament) i les pràctiques religioses que desenvoluparen els veïns de cada població a fi de poder gaudir dels beneficis que aquestes verges els concedien gràcies a la seua fe. En tot cas, resulta il·lustratiu copsar com Cerdà comparteix amb el fragment anterior una mateixa base documental a l'hora d'explicar els fets meravellosos que giren entorn d'aquelles dones llegendàries, tant siguen apreciades o no des d'un punt de vista religiós. Així, respecte a Er, allò que més destaca en tots dos casos és el fet miraculós que una nevada no haja afectat el terreny on se suposa que restaren les dues Maries. Quant a Font-romeu, tant el relat de Cerdà com el del fragment insisteixen en el paper cabdal que juguen els elements naturals en la configuració del refugi que aixopluga Maria (esdevingut més tard santuari): l'aspecte abrupte de l'orografia circumdant, la pineda, la font solitària en la clariana, el fet que siga un lloc de pas del camí de Sant Jaume (d'aquí que Cerdà puga referir-se a la tercera Maria com a «la peregrina» o «la pelegrina»).[14] En definitiva, es pot apreciar que, tot i que l'interès i l'aprofitament de la llegenda hagen estat diferents en cada cas, es parteix d'una mateixa arrel popular que es reprodueix en el fragment de l'abat Hamon i també en altres documents consultats.[15] Aquesta continuïtat ens permet afirmar que la contalla de *Les tres Maries* de Jordi Pere Cerdà beu sens dubte de la inventiva de l'autor, però també d'una tradició cultural cerdana que està prou documentada, la qual ajuda a estimar la seua notable extensió i popularitat.

14 Existeix confusió amb aquests dos termes entre les diverses edicions de *Contalles de Cerdanya*: a la segona edició encara es conserva l'original «la pelegrina» (1977: 44), mentre que a la tercera i última es modifica per passar a «la peregrina» (2001: 92). Tot i que tots dos conceptes tenen significats diferents, guarden una certa similitud si es prenen en el sentit simbòlic i en el que ací ens ateny: la darrera Maria és una dona *rarament vista* quan arriba en aquell nou indret (*peregrina*), car es troba immersa en un viatge del tot desconegut que, finalment, són els seus futurs devots que acabaran fent per atansar-se al seu santuari i venerar-la (*pelegrina*).

15 Així ocorre, també, amb l'obra *Le folk-lore de France* (1904) de l'etnòleg bretó Paul Sébillot (París: E. Guilmoto), els *Goigs a la Mare de Déu d'Er* <https://algunsgoigs.blogspot.com/2013/06/goigs-la-mare-de-deu-derr-alta-cerdanya.html> [data de consulta: maig de 2020] i els *Goigs a la Mare de Déu de Font-romeu* <https://algunsgoigs.blogspot.com/2012/06/goigs-la-mare-de-deu-de-font-romeu.html> [data de consulta: maig de 2020].

4. La comunió entre refugi i natura: Cerdà i Maillol

La mateixa contalla de Cerdà permet establir aquests diversos vincles culturals, ja que relats tradicionals com el que recull i recrea l'autor sovint han acabat incorporant referències religioses, com ho destacava Caterina Valriu en termes generals. A *Les tres Maries*, en efecte, Cerdà fa referència al culte catòlic, però només de manera indirecta i breu a l'encapçalament[16] i a la fi de la seua contalla (com hem mencionat més amunt), cosa que pot indicar que no era una prioritat per a l'autor destacar la relació del relat amb el fervor religiós dels seus veïns cap a aquestes icones marianes i els respectius santuaris construïts. Per a Cerdà, potser resultava més atractiu destacar, com a possible moral del relat, el fet que uns personatges forans i de pell bruna (com ho són igualment les imatges que romanen en aquests santuaris) hagen estat acceptats i apreciats per la població autòctona només després d'haver estat maltractats i menyspreats en primer terme. Així, de ser rebutjats i perseguits, passen a ser venerats i seguits; de no tenir cap recer i haver de vagarejar després d'una llarga i penosa emigració des del seu lloc d'origen, passen a romandre en harmonia en el nou indret, fins perviure en la memòria i estima de la gent sota forma de figures de culte.

De manera semblant s'expressa el crític i escriptor Albert Manent, el qual prologà *Contalles de Cerdanya* en la seua primera edició (1961). Manent aprecia en l'expressió literària i etnopoètica de Cerdà «aquesta devoció que, a moments, és comunió exaltadora» (1973: 123) amb la Cerdanya de l'autor. El crític es refereix al «misteri de l'ésser», a la força enigmàtica que amaga la natura, i a la «memòria col·lectiva» (1973: 125) que, més enllà de la vessant folklòrica, prendrà també el sentit d'un combat de l'individu amb ell mateix, dels uns respecte als altres, a la recerca d'una dignitat humana compartida. Precisament, en *Les tres Maries* observem com Cerdà insisteix en aquesta transició (feta "combat") per què van passant tots tres personatges femenins i pel qual passen també, de retruc, diversos elements socials (com ara els veïns d'Er) i naturals del relat (els animals, el bosc...); una transició que ens aboca a la comprensió de la idea de *refugi* de manera complexa:

> Tradicionalment, entenem la paraula «refugi» en el sentit d'oferir protecció, lloc on es pot trobar seguretat, que ens ofereix aixopluc. Però més enllà de l'espai físic, des de l'Edat Mitjana el terme també s'aplica a elements immaterials, que contenen la idea de lloc interior, de meditació, d'espiritualitat. I, alhora també d'aïllament. «Refugi» és doncs un terme polisèmic, material i immaterial, que permet desenvolupar el concepte (Serra 2018).

La polisèmia del mot *refugi* ens permet valorar de manera íntegra el *trànsit* a què es veuen abocades *Les tres Maries* de Jordi Pere Cerdà: el seu pas incert i fugaç pel territori desencadena uns moments crítics que les afecten durament i que alhora permeten observar, també críticament, la manera com la societat les rep. En efecte, el trànsit material dels tres personatges pels Pirineus esdevé immaterial no només perquè pervisca el record cap a elles en espais de culte, sinó també perquè permet al lector reflexionar sobre la necessitat de crear i cultivar espais en la societat on sentir-se protegit, respectat i valorat en llibertat; uns espais que afecten tant la individualitat com la dimensió col·lectiva, i tant allò material com allò immaterial. En aquest sentit, tal com relacionàvem a l'inici d'aquest estudi, la forta

---

16 Es tracta de la referència bíblica del rei «Herodes» (Cerdà 2001: 87), però sense que l'autor faça en cap moment referència a Jesús ni a cap passatge bíblic concret.

experiència personal d'Antoni Cayrol com a resistent i passador de persones en cerca de refugi, com a veí i autor transfronterer que ressent la ratlla com una ferida oberta a dins el seu cos i al si del seu territori català pirinenc, pot haver influenciat l'autor a l'hora d'enfocar el tractament de la rondalla. El viscut de l'autor i el seu aprenentatge acompanyen literàriament la tradició oral cerdana que ell recull, i menen el lector a noves reflexions que serveixen per posar al mirall la societat nord-catalana davant la tragèdia humana que hagué d'afrontar durant el segon terç del segle xx. Així, es poden establir paral·lelismes entre el recorregut pels passos fronterers de la Catalunya del Nord de multitud d'exiliats cercant refugi des de les acaballes de la Guerra d'Espanya i fins a l'ocupació i tutela alemanya de França durant la Segona Guerra Mundial, d'una banda, i, de l'altra, l'emigració d'unes tres Maries igualment expulsades de la seua terra d'origen maldant per instal·lar-se en alguna contrada. Al seu darrer volum autobiogràfic, Cerdà enceta una reflexió íntima, refugiada (havent deixat anys enllà aquell conflicte), que insisteix en la necessitat d'acollir unes persones totalment desproveïdes d'allò més bàsic, per tal d'assegurar-ne la subsistència i la convivència entre tots els habitants:

> L'exiliat ressent de primer la seva estrangeria com una estranyesa, prova de passar desapercebut, el seu propòsit natural és de fondre's dins la societat. [...] L'escultor Arístides Maillol veient passar davant del seu mas, baixant del coll de Banyuls,[17] la corrua dels fugitius del gener del trenta-nou, pensa en la fugida d'Egipte i ho confessa a Enric Frère, el gendre de Josep Sebastià Pons, amb unes imatges que surten de dret de la Bíblia i de Virgili [...]. Tothom no és Maillol i més de la meitat dels francesos hi assistiran amb despecte[18], molts amb por, alguns amb el mateix odi que compartien amb els seus amics franquistes. Seria un error pensar que les esquerres quedaren afàsiques. Hi hagué una mobilització instintiva però sense preparació, obligada a ajustar-se a una multitud que traspassava de lluny les possibilitats imaginatives. Sé que pel meu poble [Sallagosa] es van sortir[19] fogaines, peroles, van instal·lar-se a la plaça del poble i la gent va portar queviures.[20] No en sóc testimoni visual, estava a Béziers aquell hivern, però m'ha estat explicat. No és, tampoc, que provi d'exonerar els dirigents, les institucions i, en gros, l'estructura estatal. La gent d'esquerra en tenim vergonya (Cerdà 2009: 111-112).

El context de la Retirada en què ens situem en aquest fragment mostra que la població francesa —igual que en el conte de *Les tres Maries*— observà de manera majoritària l'arribada massiva d'exiliats espanyols amb menyspreu i temença. Així, si «l'exiliat ressent la seva estrangeria com una estranyesa» no és només perquè ell mateix se sap forà, sinó també perquè la societat a la qual arriba es resisteix a descentrar-se, és a dir, a acollir al seu si una diferència exterior que no és sinó

17 El coll de Banyuls se situa a la serra de l'Albera (extrem sud-oriental pirinenc) tot marcant la divisió administrativa francoespanyola entre el Rosselló i l'Empordà, entre els termes de Banyuls de la Marenda i Rabós. Aquest fou un dels passos més transitats en l'èxode republicà.

18 *Despit*, *desdeny* o *menyspreu* normativament, el mot prové segurament del llatí *despectus*.

19 El verb *sortir*, en el sentit de *traure* alguna cosa, és usat a la Catalunya del Nord de manera coincident amb el significat en francès del verb *sortir*.

20 Segons relata Eliane Sardà, natural de Sallagosa, els seus avis van acollir exiliats republicans espanyols a Sallagosa (conversa mantinguda a Sureda, Rosselló, el 21/06/17).

la identitat del mateix nouvingut. Davant aquesta estranyesa que exclou tot allò excèntric (per motius geogràfics, econòmics i culturals, com també hem observat a *Les tres Maries*), la reacció del nouvingut consistirà a «passar desapercebut», cosa que els tres personatges femenins aconseguiran refugiant-se, amb un aïllament que les fondrà amb l'entorn natural. En efecte, les Maries restabliran la seua situació tot entrant en harmonia amb el paisatge (des de la seua solitud existencial però sabent-se acompanyades i ajudades pel seu entorn), fet que ens permet copsar de nou tota l'amplitud del concepte de *refugi* a què ens referim.

En aquest mateix sentit, resulta inspiradora la menció de Cerdà a l'escultor rossellonès Arístides Maillol observant amb commoció «els fugitius» des del seu mas fronterer, situat a pocs quilòmetres de la ratlla (allà on es troba avui, precisament, el museu dedicat a la seua obra).[21] Des del seu refugi[22] particular, Maillol percep de ben a prop l'emigració erràtica i massiva de persones cercant on poder viure. «El acto de andar», com apunta l'arquitecte italià Francesco Careri, «si bien no constituye una construcción física de un espacio», com sí que acaba ocorrent amb els santuaris-refugi comentats, ja «implica una transformación del lugar y de sus significados», és a dir, constitueix per ell mateix «formas de transformación del paisaje que, aunque no dejan señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo» (2013). Així, tot i que la societat que acollí aquests fugitius es resistí en la seua majoria a descentrar-se i per això els rebutjà o els ignorà, el territori començà igualment a transformar-se tan bon punt arribà aquella «corrua» peregrina travessant des del sud la serra de l'Albera; la mostra en són els diversos panells i senyals recordatoris que, tal com ocorre amb els santuaris construïts per venerar les tres Maries, s'han dreçat en diversos punts d'aquells senders transfronterers per on transcorregué tanta penúria. L'entorn natural, doncs, com amb *Les tres Maries*, ha acabat oferint caliu a aquelles vides isolades i en trànsit que observava Arístides Maillol des del mas estant.

L'«estranyesa» ressentida pel fugitiu, en situacions com la de l'èxode que suposa la Retirada, encara resulta major si tenim en compte el caràcter clandestí de la seua marxa i, sovint, del complet anonimat que cobrí molts d'aquells individus que es trobaven enmig de desconeguts i en terra desconeguda. Igual que amb les Maries abans no aconseguesquen instal·lar-se a Núria, Er i Font-romeu respectivament, la solitud del fugitiu l'aïlla i el desprotegeix precisament per l'absència de refugi; la seua solitud, doncs, avança a l'empara de la incertesa. Durant els anys i decennis anteriors al «gener del trenta-nou», Maillol ja havia desenvolupat la major part de la seua obra escultòrica amb un interès per retratar figures femenines soles i aïllades, prescindint de grans complements, fins al punt d'haver esculpit «l'any 1900 [...] *Léda* sense el cigne,[23] fixant-se només en el cos i en el gest de la dona, asseguda i sola» (Rius 2019). Altres obres posteriors de Maillol com *La Mediterrània* (1905), *La nit* (1909) o *La muntanya* (1925) també mostren figures nues, aï-

21 Pàgina web del museu: <https://www.banyuls-sur-mer.com/fr/decouvrir/patrimoine-culture/musee-maillol> [data de consulta: juliol de 2020].

22 Tant pel fet de ser casa seua com, sens dubte, pel fet d'haver esdevingut museu. Fet i fet, els museus, al costat d'altres espais artístics, bé poden considerar-se santuaris culturals per la funció de refugi espiritual que poden desenvolupar.

23 «Diu la mitologia grega que una vegada Zeus es va transformar en un cigne, va baixar de l'Olimp i va seduir (o violar, així ho definia Ovidi en *Les Metamorfosis*) la reina Leda, en la mateixa nit en què ella va tenir relacions amb el seu espòs, el rei Tindàreu» (Rius 2019).

llades i brunes (esculpides en bronze o plom) amb un capteniment que igualment tendeix a la quietud i a la introspecció, com si cerquessen aqueix refugi (material i immaterial) anhelat pel fugitiu del trenta-nou (o per les Maries).

Amb tot, Àlex Susanna, poeta i historiador de l'art, comissari de l'exposició «Maillol Horvat»,[24] apunta que:

> «Maillol s'allibera de la mitologia i de la literatura, les seves obres no ens volen dir res; substitueix qualsevol idea de temes per la recerca de formes pures». De fet, l'artista definia els escultors com persones que senzillament estan enamorades de les formes. És per això que l'any 1905, el crític d'art André Gide va descriure les obres de Maillol com a «escultures silencioses», en les quals ressalten els cossos i els gestos (Rius 2019).

Siga com siga, les «escultures silencioses» de Maillol ajuden a copsar amb més profunditat aquesta tendència que observava Cerdà en l'exiliat de «passar desapercebut». El caràcter nu, silenciós i solitari de les escultures commou per la sobrietat de les formes i de l'expressió, com si guardaren o moderaren amb el seu gest alguna pena refugiada en el seu interior. Aquest tarannà discret de les obres de Maillol, afegit al fet de no trobar-hi cap «angle millor que un altre» (Fundació Vila Casas), les harmonitza en l'entorn on se situen, un aspecte que ressalta el mateix Susanna: «"l'únic que va interessar, fascinar i enquimerar Maillol durant tota la seva llarga trajectòria va ser la dona. La dona com a paisatge, el cos com a arquitectura. La dona com una inexhaurible reserva de formes"» (Rius 2019). Les dones esculpides per Maillol faran del cos hàbitat i paisatge alhora, en una comunió plena entre la figura tallada i l'entorn que també podem apreciar en les Maries traçades per Cerdà quan s'instal·len a cada indret, acompanyades per fonts, balmes, arbres, camps i animals, interactuant i expressant-se en harmonia les unes amb els altres (com ja hem observat amb el joc de desplaçaments que les roques, les fonts i el pinar efectuen amb el caminar de les Maries). En aquest sentit, i en al·lusió a un altre escultor català, Jaume Plensa, l'autor troba que, efectivament, aquesta natura polièdrica avança, es mou i, per tant, crea noves formes constantment: «[William] Blake definió la escultura no como una forma física de llenar el espacio, sino como una fuente de energía, de vibración, que emana de las cosas expandiéndose en el espacio» (Plensa 2000: 56). Així mateix es mostren les tres Maries retratades per Cerdà i les figures femenines de Maillol: aquestes no ocupen simplement i física un lloc qualsevol, sinó que tracten d'habitar l'espai a cada instant, a cada pas i cada pensament, provocant una reacció vibràtil en el seu entorn, com si es tractés d'una remor present i compassada pels diferents elements que hi entren en joc.

En conclusió, més enllà de tota actitud o activitat contemplativa que l'individu puga projectar sobre l'espai, Cerdà ens proposa amb la contalla de *Les tres Maries* d'emprendre una actitud més aviat proactiva, amb la qual puguem reflexionar sobre com interactuem entre individus en l'àmbit social, com acollim i incloem la diferència al si de les nostres societats i, per fi, com es relaciona la societat envers la natura. «Interrogar-se i aprofundir sobre el paper que té el paisatge en la societat

---

24 L'exposició «Maillol Horvat», de la Fundació Vila Casas, reuneix obres de l'escultor Maillol i fotografies de Frank Horvat. Vegeu Fundació Vila Casas (bibliografia).

Àlex Susanna també és editor d'una part notòria de l'obra de Jordi Pere Cerdà, a més d'amic de la família Cayrol. Per a més informació sobre el vincle entre Susanna i Cayrol, vegeu l'article de Josep Marqués (2018).

d'avui i el que pot jugar, sempre a favor de les persones» (Serra 2018), suposa plantejar un repte radical, el qual demana reconeixement i estima cap a unes vides i uns indrets compartits que puguen oferir-nos refugi, material i immaterial, sense cap mena d'exclusió.

Referències bibliogràfiques

Balent, Andreu (2011): «Antoni Cayrol [Jordi Pere Cerdà], una aproximació biogràfica». *Aïnes Noves. Estudis Culturals Catalans* núm. 3: 71–82.

Careri, Francesco (2013): *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

Cerdà, Jordi Pere (1961): «Les tres Maries». Dins *Contalles de Cerdanya*. Barcelona: Barcino, p. 45–50.

— (1977): «Les tres Maries». Dins *Contalles de Cerdanya*. Perpinyà: Col·lecció Sant Joan i Barres, p. 39–45.

— (1988): *Cant alt. Autobiografia literària*. Barcelona: Curial.

— (1998): *Passos estrets per terres altes*. Barcelona: Columna.

— (2001): «Les tres Maries». Dins *La dona d'aigua de Lanós. Contalles de Cerdanya*. Canet de Rosselló: Trabucaire, p. 87–93.

— (2009): *Finestrals d'un capvespre*. Canet de Rosselló: Trabucaire.

Fundació Vila Casas. <https://www.fundaciovilacasas.com/ca/exposicio/maillol-horvat> [data de consulta: maig de 2020].

Hamon, André Jean Marie (1863): *Notre-Dame de France ou Histoire du culte de la Sainte Vierge en France, depuis l'origine du christianisme jusqu'à nos jours*. París: Henri Plon.

Manent, Albert (1973): «L'obra del rossellonès Jordi Pere Cerdà». Dins *Literatura catalana en debat*. Barcelona: Editorial Selecta, p. 123–134 [1969].

Marqués, Josep (2018): «Àlex Susanna ens parla de Jordi Pere Cerdà». *Serra d'Or* núm. 697: 54–58.

Plensa, Jaume (2000): *Jaume Plensa: Chaos-Saliva*. Madrid: MNCARS.

RondCat: cercador de la rondalla catalana. Arxiu de Folklore. Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira Virgili <http://rondcat.arxiudefolklore.cat/> [data de consulta: maig de 2020].

Rius, Clàudia (2019): «Aristides Maillol i la desaparició del cigne». *Núvol* 26/09/2019 <https://www.nuvol.com/art/aristides-maillol-i-la-desaparicio-del-cigne-63057> [data de consulta: maig de 2020].

Serra, Montserrat (2018): «Els "paisatges refugi", en tots els seus sentits, necessaris». *VilaWeb* 15/12/2018 <https://www.vilaweb.cat/noticies/els-paisatges-refugi-en-tots-els-seus-sentits-necessaris/> [data de consulta: maig de 2020].

Valriu, Caterina (2015): «Les llegendes sobre el naixement i la infantesa de Jesús a la tradició catalana». *Estudis de Literatura Oral Popular* núm. 4: 121-139. DOI: https://doi.org/10.17345/elop2015121-139.

Vila, Pep (2006): «Dramatitzacions i lectures de la passió a Ullà (1326) i Fonteta (1797)». *Estudis del Baix Empordà* núm. 25: 81–102.

Cartes de Palmira Jaquetti a Rafael Patxot i Jubert (1938–1939)

Josep Massot i Muntaner
Institut d'Estudis Catalans
massotmuntaner@gmail.com

Resum
Aquest treball es basa en nou cartes, inèdites i desconegudes fins ara, procedents d'un arxiu privat, adreçades per la professora, poeta i folklorista Palmira Jaquetti (Barcelona, 1895 – els Monjos, 1963) al gran mecenes català Rafael Patxot i Jubert (Sant Feliu de Guíxols, 1872 – Ginebra, 1964). Escrites el 1938 i el 1939, durant els anys finals de la guerra civil espanyola, ens permeten de conèixer tot un seguit de detalls nous sobre la malaltia crònica que va patir Jaquetti des del 1934 i sobre les seves vicissituds biogràfiques. Abandonada pel seu marit el 1937, va poder sortir de l'hospital el 1938 i de seguida es va reincorporar a l'Institut Pi i Margall de Barcelona, on ensenyava francès. Gran col·laboradora de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, patrocinada per Patxot, va aconseguir un permís per traslladar-se durant una temporada d'estiu a Prats de Molló, a la Catalunya del Nord. Va poder dur-ho a terme, però el seu estat de salut l'obligà a dedicar-se només al descans. En acabar la guerra, fou sotmesa a un expedient de depuració, resolt el 1941 d'una manera relativament benigna. Malgrat la repressió franquista, va continuar encara les seves recerques folklòriques —que l'havien duta a recollir deu mil cançons populars catalanes—, tant a la vall d'Aran com en sis asils de Barcelona.

Paraules clau
Palmira Jaquetti; Rafael Patxot i Jubert; Enric D'Aoust; Obra del Cançoner Popular de Catalunya; guerra civil espanyola

Abstract
This study is based on nine previously unpublished and unknown letters from a private archive, written by the teacher, poet and folklorist Palmira Jaquetti (Barcelona, 1895 - els Monjos, 1963) to the great Catalan patron Rafael Patxot i Jubert (Sant Feliu de Guíxols, 1872 - Geneva, 1964). Written in 1938 and 1939, during the final years of the Spanish Civil War, they reveal a whole series of new details about the chronic illness that Jaquetti suffered from 1934 and about the twists and turns of her life. Abandoned by her husband in 1937, she was able to leave the hospital in 1938 and soon returned to the Institut Pi i Margall in Barcelona where she taught French. A great collaborator in the Popular Song Book of Catalonia, patronized by Patxot, she obtained a permit to spend a summer in Prats de Molló in Northern Catalonia. She was able to go, but her state of health forced her to devote herself only to rest. At the end of the Civil War, she was affected by a purge which was ultimately resolved in 1941 in a relatively benign manner. Despite Franco's repression, she continued her folk research - which led her to collect ten thousand Catalan folk songs - both in the Aran Valley and in six asylums in Barcelona.

Keywords
Palmira Jaquetti; Rafael Patxot i Jubert; Enric D'Aoust; Popular Song Book of Catalonia; Spanish Civil War

Rebut: 27/02/2020 | Acceptat: 14/04/2020

El nom de Palmira Jaquetti és ben viu en el món dels poetes i dels folkloristes, i igualment, encara que potser no tant, en el dels pedagogs i el dels músics. No sempre, però, ens n'ha arribat un record excessivament precís, a vegades per culpa de la mateixa Jaquetti, que uns anys abans de morir va redactar un esbós d'autobiografia, publicada per la seva biògrafa Roser Matheu (1972: 169–192), que, al costat de detalls d'una absoluta exactitud, afavoreix una mitologia que no sempre li resulta favorable i ens la presenta com una persona una mica original, incapaç de redactar un text coherent i de lectura àgil i entenedora. A vegades se'ns parla d'ella com si fos la primera dona que es va dedicar a recollir cançons populars catalanes, oblidant que s'inscriu dins una llarga tradició que ja comença al segle xix (Oriol-Samper 2017), o l'única dona que va col·laborar en la magna Obra del Cançoner Popular de Catalunya, tot i que al seu costat trobem també les seves col·laboradores Maria Carbó i Mercè Porta i Pino, i la mallorquina Dolors Porta. Més sorprenent és que les memòries de missions de recerca que va escriure —algun cop amb l'ajuda del seu marit Enric D'Aoust— per acompanyar les cançons que recollia per a l'Obra del Cançoner siguin magnificades per alguns i convertides en una obra mestra, mentre que d'altres pensen que resulten massa líriques i poc adequades per al seu objectiu, com sí que ho són les de Joan Tomàs, de Joan Amades o de Baltasar Samper. En general, es repeteix la dada, procedent de la mateixa Jaquetti, que la seva aportació a l'Obra del Cançoner arribava a la xifra astronòmica de deu mil documents, precisament la mateixa quantitat que reivindicaven, per separat, Joan Tomàs i Joan Amades, amb una certa exageració (Tomàs 2008: 119, 177 i 179-180). Altres, en canvi, redueixen aquesta xifra a mil cinc-cents documents, molt inferior a la real, que, com veurem, realment sobrepassa els deu mil. I no manca qui situï a la Biblioteca de Catalunya aquest material, en realitat conservat a l'arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, a l'Abadia de Montserrat.

Podríem trobar les mateixes contradiccions a l'hora de valorar la personalitat de Palmira Jaquetti, tant des del punt de vista humà com des de la seva àmplia activitat pedagògica. Mentre alguns en parlen amb entusiasme i asseguren que els seus alumnes —les seves alumnes sobretot, d'ençà que va treballar a l'Institut Montserrat— en tenien un record excel·lent, altres persones que la van conèixer de prop es queixen de les seves excentricitats, de la seva manca de sentit de la realitat i del seu egocentrisme, que sovint la convertia en pidolaire.

Sigui com sigui, Palmira Jaquetti és una figura rellevant en els camps en què es va moure: la poesia, l'ensenyament —acompanyat de la composició de la lletra i de la música de cançons senzilles per a infants— i sobretot la infatigable recerca de camp per a l'Obra del Cançoner i més endavant per al Consejo Superior de Investigaciones Científicas. En homenatge a la seva memòria, resseguiré ràpidament la seva feina com a folklorista i m'entretindré sobretot en un dels aspectes més desconeguts de la seva vida: la tragèdia que van representar per a ella els anys de la guerra civil i els del primer franquisme, sobre els quals he pogut consultar, en un arxiu particular, un tou de cartes en francès i en català d'una importància extraordinària.

No sabem d'on prové l'interès constant de Palmira Jaquetti per la cançó popular. Sí que ens consta, per ella mateixa, que havia cursat estudis de música a l'Escola Municipal de Barcelona i al Conservatori del Liceu i que no ho deixà mai, malgrat tota la resta de matèries a què hagué de dedicar moltes hores per acu-

mular els títols de mestra, de batxiller i de llicenciada en Filosofia i Lletres, a més d'aprofundir pel seu compte en diversos idiomes —sobretot el francès, el coneixement del qual li va valer, ja el 1932, una càtedra d'institut— i en la història de l'art, de la qual va donar classes particulars.

No ens consta que tingués cap contacte amb Rossend Serra i Pagès, que va engrescar tota una colla de noies a dedicar-se poc o molt a les branques més diverses del folklore. Algú assegura, però, que entre els seus professors de música hi havia Francesc Pujol, sotsdirector de l'Orfeó Català i director de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, promoguda el 1921 pel gran mecenes català Rafael Patxot i Jubert (cf. Massot 2014), i és molt possible que tingués alguna relació —directa o indirecta— amb Felip Pedrell, que va exercir una gran influència a través de les seves publicacions de música popular. En qualsevol cas, el primer contacte de Palmira Jaquetti amb l'Obra del Cançoner va ésser el 1923, amb motiu del concurs convocat el 1922 i resolt l'any següent. Palmira, que aleshores tenia 27 anys, hi participà amb el recull *Cançons populars catalanes*, que duia el lema *Les velles cançons, dolces i belles* i que va rebre un accèssit de 75 pessetes.

El 16 de juny de 1923, Jaquetti va visitar per primer cop l'oficina de l'Obra del Cançoner i s'hi va declarar autora del recull i resident a Barcelona (Massot [ed.] 1995: 53). Es tractava d'una aportació molt breu: un conjunt de 55 cançons dividides en diversos blocs temàtics: cants patriòtics, oracions, de bressol i diverses, cançons de romanç, i cançons divertides i de disbarats i vàries.[1] Amb l'estil poc acurat que tindrà sempre, Palmira omple de petits papers plens de notes els diversos blocs i comença excusant-se'n:

> Aquest recull de cançons no fou fet amb mires a un concurs, puig no n'erem assabentats.– Per això la documentació no és massa complerta. Però: he recollit a Vilaplana,[2] en febrer i març i juliol de 1921. A Solsona en juliol 1921 totes les cançons i tenint-hi família em seria facilíssim documentar-me si fos necessari.

Tot contradient-se, afirma en una altra anotació titulada *Solsona*:

> Totes les recollides a Solsona ho són en [a sota: «juliol 1922»] una casa de camp a una hora de Solsona, pujant cap a muntanya, que es dos cases més amunt de la que en diuen «la Canal».– Es un vell d'uns 70 anys, fort, prim i petitó, que guarda els bous. Tot guardant canta. Es l'amo de la casa. I ell guarda la butxaca, (el fill casat) i és molt amic del beure, de la broma i de l'*alegria*. No em recorda el seu nom.

I en una altra referent a una «dona pagesa» de Vilaplana posa igualment la data «Juliol 1922». Altres apunts del mateix recull ens permeten de saber que ales-

1 Arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (Abadia de Montserrat), C-188.

2 Es tracta del poblet Vilaplana del Camp, atès que a la seva autobiografia Jaquetti escriu, altra vegada contradient-se en alguns punts: «Havia acabat [quan li foren encomanades les primeres missions de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya] la carrera de mestra, per oposicions, i guanyat una escola a Vilafranca. Allà recollia, durant la meva curta estada de poc més d'un mes, totes les cançons de la plana de Reus que, ajuntades a les de la meva mare, que cantava molt bé, i presentades a concurs de l'Orfeó Català, guanyaren el premi que em féu coneguda en aquella entitat.» Una mica més endavant, assegura que «havia ja escorcollat, també pel meu compte, tota la comarca de Solsona, on vivien i viuen encara les meves cosines» (Matheu: 1972: 180).

hores Jaquetti ja coneixia i utilitzava el *Romancerillo* de Milà i Fontanals, un dels instruments bàsics per als «missioners» de l'Obra del Cançoner.

No és estrany, doncs, que Francesc Pujol —tant si havia estat professor de la Palmira com si la va conèixer el 1923— pensés en ella per encarregar-li de formar part de l'equip que d'una manera sistemàtica recorria les diverses contrades dels països de llengua catalana, sobretot aprofitant els estius, durant els quals els qui exercien l'ensenyament tenien unes llargues vacances.[3] En efecte, el *Dietari de l'Obra del Cançoner* ens permet de saber que el 6 de juliol de 1925, el mestre Pujol, en una visita a l'oficina de l'Obra, va encomanar «que siguin enllestides per demà tres còpies d'una mostra de contracte de l'Obra amb els missioners de recerca, perquè diu que demà vindran per firmar-les Na Palmira Jaquetti i Na Maria Assumpta Pasqual, de l'"Institut de Cultura",[4] que aniran a fer una missió de recerca a la Seu d'Urgell i comarca». (Massot [ed.] 1995: 104) L'endemà, però, Pujol tornà a l'oficina «advertint que a la missió de la Seu hi anirà, en comptes de Na Maria Assumpta Pasqual, Na Maria Carbó i Soler, també de l'"Institut" [de Cultura de la Dona], i que aquesta i sa companya no vindran avui sinó demà» (Massot [ed.] 1995: 104) El 8 de juliol de 1925, doncs, Jaquetti i Carbó signaren les anomenades *Ordenacions de missió*, davant el mestre Pujol i el tresorer de l'Orfeó Català, Tomàs Millet, i van rebre «cabals i instruccions per a la tasca que van a emprendre» (Massot [ed.] 1995: 104). Sense perdre ni un minut, i amb la rapidesa de sempre, l'endemà dia 9 les dues missioneres van agafar el primer tren per anar cap a la Seu d'Urgell (Massot [ed.] 1995: 104), i el 3 de setembre ja tornaven a ésser a Barcelona, després de passar per la Vall d'Aran i de fer una escapada a França, tot i que des de l'oficina els haguessin demanat que no s'hi internessin, davant el perill d'ésser detingudes en tornar a passar la frontera (Massot [ed.] 1995: 107–110).

Els resultats obtinguts en aquesta primera missió no podien ésser més espectaculars: un conjunt de quatre grans carpetes, amb un total de 637 documents, més la memòria corresponent —plena d'informacions i d'observacions, en les quals sobresortia també l'amor per la natura que Palmira Jaquetti demostrà sempre— i un bon nombre de fotografies. Aquesta tònica, fruit d'una enorme capacitat de treball i d'un amor profund per les cançons populars, es va mantenir al llarg dels anys. L'estiu de 1926, Palmira Jaquetti tornà a treballar amb Maria Carbó, aquest cop al Pallars i a la Conca de Tremp, i en dos mesos van recollir 1.412 documents. Els nou primers dies de gener de 1927, totes dues van fer una petita missió a Sant Feliu de Guíxols, no exempta de dificultats; així i tot, en dugueren 160 documents. L'estiu del mateix any 1927, Palmira canvià de parella: des d'aleshores i fins al 1930, l'acompanyà l'escriptor i pintor belga Enric D'Aoust, onze anys més jove que ella, amb qui es va casar a Montserrat el 27 de juny i l'endemà mateix partiren cap al Pallars i la Ribagorça, d'on van tornar amb 1.600 documents. Incansables, tant l'un com l'altre, del 25 al 28 de desembre del mateix any, Jaquetti i D'Aoust van fer una petita missió a Torroella de Montgrí i a l'Estartit, amb un resultat molt migrat (només 58 documents). L'estiu de 1928, tornaren al Pallars, altre cop amb

3 Per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, vegeu Massot (en premsa), en el qual lògicament són ressenyades totes les missions que va dur a terme Palmira Jaquetti.

4 És a dir, l'Institut de Cultura de la Dona, fundat a Barcelona per Francesca Bonnemaison, que tingué sempre el suport de Rafael Patxot. La relació que hi tenien Jaquetti i Carbó explica que el 3 de gener de 1926 hi llegissin fragments de la memòria de la missió i hi cantessin alguna de les cançons recollides (Massot [ed.] 1995: 122).

una collita abundosa (1.400 documents), i del 23 de desembre de 1928 fins al 2 de gener de 1929 van dur a terme també una altra petita missió a Torroella, Verges, Pals i l'Escala, amb un èxit sorprenent (174 documents). L'estiu de 1929, el matrimoni Jaquetti-D'Aoust va tornar a la Ribagorça, altre cop amb un resultat excel·lent (1.374 documents), i del 24 al 30 de desembre repetiren la visita a l'Escala, on aconseguiren 107 documents. El 1930 van fer una única missió a l'estiu, del 29 d'agost al 21 de setembre, altre cop a Verges i als pobles de la rodalia, amb un resultat de 570 documents. En una data indeterminada de 1930, Jaquetti i D'Aoust van fer donació a l'arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya d'un «aplec de 25 cançons, recollides de Na Josepa Bosch, filla de Fornells de la Selva i resident a Barcelona» (Massot [ed.] 1995: 199).[5]

En aquells moments, les relacions entre Palmira Jaquetti i el seu marit començaren a trontollar i segurament per això l'estiu de 1931 Jaquetti va tornar a la Ribagorça i al Pallars amb Maria Carbó. Un cop més, les cançons van rajar i hi recolliren 1.111 documents. Palmira, però, acabava la seva extensa memòria amb unes reflexions que em fan pensar en la preocupació que ja devia tenir respecte al seu matrimoni: «La petitesa humana», deia, «ensems que la preciosa adaptació al moment, se'm fan foteses sovint, però sobretot quan em deixo dur, com ara, per la rapidesa que brinda paisatge i emocions fugisseres, que són, tot i el control de la pròpia incontinència, l'encís de la vida, el meu conte de fades» (Massot [ed.] 2004*a*: 177).

El 1932, Palmira Jaquetti no va treballar per a l'Obra del Cançoner, molt probablement perquè li ho impediren les gestions que devia haver de fer per aconseguir una càtedra de francès a l'Institut de Calataiud,[6] aviat seguit d'un trasllat teòric a Reus i d'una comissió de serveis a l'Institut Escola, en el seu cas la seva filial Institut Pi i Margall, creat el 1933 a la cruïlla dels carrers de Rosselló i Balmes de Barcelona, en un local que havia pertangut als jesuïtes abans de ser dissolt per les Corts republicanes, que els fou retornat després de la guerra civil (Domènech 1998: 341–346).

L'estiu de 1933, però, Palmira va reprendre la tasca, aquest cop acompanyada d'una deixebla seva, Mercè Porta i Pino, bibliotecària de l'Institut per la Cultura de la Dona. Totes dues van anar el 26 d'agost d'aquell any a les oficines de l'Obra del Cançoner, el *Dietari* de la qual ens permet de saber que estaven «a punt de començar una missió de recerca i recollida per terres de Cerdanya, demanant-nos que els fem una lletra d'autorització per mostrar-la quan i a qui convingui durant llur expedició. Els la redactem i fem a mans» (Massot [ed.] 1995: 217). Les missioneres van sortir de Barcelona, cap a Setcases i Tregurà, el dia 27 d'agost i acabaren la feina el 23 de setembre (Massot [ed.] 1995: 216 i 217). Aquest cop «només» havien pogut recollir 558 documents. L'estiu de l'any següent, Jaquetti i Porta van dur a terme el que seria la seva darrera missió «oficial» per a l'Obra del Cançoner,

---

5 Aquest aplec es conserva encara a l'esmentat arxiu, C-211.

6 El 28 de desembre de 1931, el *Dietari* de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya anota: «Visita l'oficina del "Cançoner" Na Palmira Jaquetti de D'Aoust, que ha realitzat vàries missions de recerca i recollida de cançons i músiques populars a compte i per encàrrec de l'Obra. Ara és catedràtica de l'Institut de segona ensenyança de la ciutat aragonesa Calataiud i en aquestes vacances nadalenques, passades per ella a Barcelona, al costat de la seva família, ha tingut envers l'Obra l'atenció, que molt és estimada, de visitar-ne les oficines» (Massot [ed.] 1995: 211).

a Molló, Prats de Molló i Pardines, en la qual aconseguiren 543 documents. Tot plegat, doncs, ens trobem amb l'enorme xifra de gairebé deu mil peces, a les quals cal afegir encara les que Palmira va aconseguir a les petites missions «voluntàries» de 1936, 1937 i 1940, a les quals em referiré tot seguit.

El 18 de juliol de 1934 es va acabar, doncs, la col·laboració de Palmira Jaquetti a l'Obra del Cançoner, que dos anys més tard, el 19 de juliol de 1936, hagué de tancar les portes, arrossegada per la situació que es va viure a Catalunya i a la resta de l'Estat espanyol després de la revolta civicomilitar que va esclatar el 17 d'aquell mateix mes i que donaria lloc a una guerra civil fratricida, que duraria, segons els vencedors, fins a l'1 d'abril de 1939. Durant aquest temps, Palmira Jaquetti va viure una tragèdia personal, que es va veure agreujada per la guerra i per les seves conseqüències. Fins ara en sabíem molt poca cosa i havíem d'avançar entre hipòtesis no sempre segures. No fa gaire, però, com ja he insinuat, vaig tenir la sort de localitzar un extens conjunt de cartes adreçades, entre el 1938 i el 1939, per Palmira Jaquetti al mecenes de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, Rafael Patxot i Jubert, amb el qual havia tingut un tracte directe mentre duia a terme les successives missions, ben especialment la de Sant Feliu de Guíxols, on Patxot va néixer i on se sentia molt arrelat, encara que fes anys que s'havia establert a Barcelona.[7] Les publico senceres en aquest treball, però m'ha semblat convenient d'afegir-hi algunes pinzellades prèvies per situar-les dins el seu context.

El 6 d'octubre de 1934, Palmira Jaquetti va caure malalta,[8] d'una malaltia que no sabem exactament en què consistia ni d'on provenia.[9] Sí que sabem que era llarga i molt dolorosa[10] i que l'obligà a sofrir moltes operacions dels genolls i de les cames i la deixà en part invàlida i necessitada de caminar amb un bastó, no amb una crossa, segons especifica ella mateixa (vegeu doc. 1 i una mica a tot arreu).[11] Inicialment, el seu marit la va portar a l'Hospital de Sant Pau, d'on va sortir el juny de 1937. No la van donar, però, d'alta, sinó que la traslladaren a un balneari de Tona, on va passar almenys del 18 fins al 30 de juliol a fi d'enfortir-se i poder tornar a una vida relativament normal (doc. 1). Malgrat la seva situació i malgrat el dolor que sentia perquè el seu marit havia decidit abandonar-la,[12] no va oblidar la seva dèria per les cançons populars, que va recollir, d'una manera més aviat

7 He pogut veure una llarga carta de Palmira Jaquetti a Rafael Patxot en la qual li parla de molts detalls d'aquesta missió, que sens dubte ell li havia encarregat directament, al mateix temps que li feia suggeriments per trobar persones que hi ajudessin. Aquesta carta ens permet d'assegurar que aleshores Palmira tenia una bona relació amb la família Patxot i sentia una profunda veneració pel seu cap de casa.

8 Segons l'autobiografia publicada a Matheu (1972: 182).

9 Roser Matheu (1972: 175) dona a entendre que estava relacionada d'alguna manera amb el marit de Palmira Jaquetti.

10 A banda de les referències que hi fa Palmira, podem assenyalar que el *Dietari* de l'Obra del Cançoner assenyala el 3 de març de 1936: «Na Palmira Jaquetti, que havia realitzat vàries missions de recerca i recollida de cançons en anys passats i que ara ja fa temps que es troba hospitalitzada per una dolença dissortadament molt llarga, fa arribar a mans dels que treballem a l'oficina del Cançoner unes lletres de salutació, acompanyades d'unes fotografies, atenció que no cal dir com és profundament agraïda» (Massot [ed.] 1995: 228).

11 Al doc. 3, però, parla de crosses.

12 Ella mateixa comenta a Patxot que mentre era a l'Hospital (és a dir, abans del 19 de juliol de 1936, atès que Patxot va haver d'exiliar-se de seguida, primer a França i després a Suïssa) havien parlat de la decisió del seu marit, a qui considerava un mal home (doc. 1).

simbòlica, no solament a Tona (doc. 1), sinó ja abans, a l'Hospital de Sant Pau, mentre estava enllitada.[13]

El gener de 1938, Palmira tornà a Barcelona i va reprendre les classes a l'Institut Pi i Margall, bé que no li resultava fàcil a causa del fred i de les penúries de la guerra. Totes les seves cartes són un testimoniatge valuosíssim sobre la manca de queviures i el turment dels bombardeigs i de les alarmes aèries, augmentades en el seu cas per les dificultats que tenia a l'hora d'agafar transports públics, de caminar i de protegir-se quan calia, juntament amb els seus alumnes, amb l'agreujant que l'ascensor de l'Institut estava espatllat i hi havia d'anar a peu fins al quart pis. Tot això va anar augmentant al llarg del 1938 i al començament de 1939, cosa que va donar lloc a una extraordinària descripció dels tres darrers dies de la Barcelona republicana, amb els aldarulls provocats pel saqueig dels magatzems de tota mena de menjar i per la immediata ocupació de la ciutat per les tropes franquistes (doc. 9).

Per altres conductes, sabem que el 24 d'abril de 1937 la Sala Especial de Divorcis de Barcelona havia decretat el divorci entre Palmira Jaquetti i Enric D'Aoust, aleshores professor a l'Escola Normal de la Generalitat.[14] Abans Palmira havia hagut de signar, per indicació del seu marit, uns papers notarials que, a causa de les operacions a què era sotmesa, no acabava d'entendre i havia estat objecte de dolenteries, de males paraules i d'injúries per part d'aquell que, segons ella, li ho devia tot (doc. 1).[15] Per la seva banda, D'Aoust es va tornar a casar, en una data que no coneixem, amb una mestra alumna seva, Carmen Siegrist Ruiz. Més endavant, el 1939, fou empresonat, però el 1940 va poder exiliar-se, juntament amb la seva segona muller, a Mèxic.[16]

No cal dir que aquest trencament havia resultat absolutament traumàtic per a Palmira Jaquetti, que el 1938 va trobar una casa buida, d'on havien desaparegut el cotxe que tenia per al seu marit i un munt de coses materials i espirituals, i si dues mil pessetes s'havien salvat de la crema era perquè eren de la seva mare —amb la qual vivia en aquells moments— i el seu marit no se n'havia adonat (docs. 1 i 3). En aquestes circumstàncies, se sentia turmentada per la crueltat sense límits, per la dolenteria, per la traïció i per l'egolatria de la persona en qui fins no feia gaire havia confiat (doc. 1). Així i tot, havia tret forces de flaquesa, i no solament es dedicava a la recerca de menjar[17] i a les seves classes, sinó que escrivia, cada vegada més, i havia començat a compondre cançons per a infants, de les quals feia la lletra i la música, al costat de poemes i de poesies curtes, que eren com petites

13 Va enviar les cançons recollides a Patxot, que les deixà a casa d'un parent a França. Sortosament, no fa gaire la neta de Patxot, Núria Delétra Carreras-Patxot, les va recuperar i va tenir la gentilesa d'enviar-me-les perquè les incorporés a l'arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, on tenen la signatura C-290/C-292. No ens ha arribat, però, la correspondència a què sens dubte va donar lloc aquesta tramesa (cf. Massot 2019: 68-73).

14 Conec aquestes informacions gràcies al *Projecte de recerca* sobre Palmira Jaquetti, dut a terme per un equip format per M. Àngels Subirats, Josefina Roma, Joan de la Creu Godoy i Salvador Rebés. Barcelona, 2001 inèdit.

15 Vegeu també, sobre aquest tema espinós, Matheu (1972: 174-175 i 182).

16 Vegeu l'article anònim i sense data «Henri Daoust» a la Wikipédie francesa <https//fr.Wikipedia.org/wiki/Henri _Daoust> [data de consulta: febrer de 2020].

17 En cartes successives fa referència constant als paquets de rebia de Patxot, que a vegades no li arribaven sencers, com em consta que passava a mesura que augmentava la fam causada per les estretors de la guerra.

estrelles en el seu llac calmat (a la superfície) (doc. 1). Ja aleshores Palmira anava enllestint el seu primer llibre de poesia, *L'estel dins la llar*, que apareixeria el mateix any 1938 a l'editorial Oasi de Barcelona (docs. 2, 3 i 4), i comptava de publicar també les cançons per a infants a què hem fet al·lusió, que no tiraren endavant (doc. 3).[18] D'altra banda, els dimecres, que tenia lliures, anava al petit teatre de l'Escola Professional de la Dona, on escoltava una petita orquestra (en la seva prosa tot era petit!) dirigida per Baltasar Samper, que tocava meravellosament música clàssica, moderna i contemporània (doc. 1).

En aquells moments tan complicats —des del punt de vista personal i des del punt de vista col·lectiu—, Palmira Jaquetti no oblidava el seu afany de recollir noves cançons. Havia aconseguit, amb la seva tenacitat habitual, un permís de la Junta de Relacions Culturals de la Generalitat de Catalunya per anar a Prats de Molló, al departament francès dels Pirineus Orientals, per continuar-hi cercant el bon material folklòric que ja hi havia trobat abans de la guerra. Quan el va rebre, el curs havia començat i el director de l'Institut no va considerar procedent que abandonés les classes. Es proposava, però, d'utilitzar el permís durant les vacances d'estiu, si es trobava bé, atès que s'havia amagrit molt i se sentia molt cansada (doc. 1).[19]

Efectivament, l'1 de setembre de 1938 Palmira escrivia a Patxot en català des de Prats de Molló (doc. 3), on havia anat fent servir l'autorització de la Generalitat. No hi va anar, però, amb la intenció de recollir-hi cançons,[20] sinó per refer-se, aprofitant l'hospitalitat d'una amiga, per menjar pa amb mantega, tal com li convenia, per llegir i per somiar. De tota manera, tenia una altra intenció, que ja havia suggerit a Patxot en una carta anterior (doc. 2): anar a Bèlgica per mirar de parlar amb el seu sogre —del qual no rebia notícies— i indagar respecte al passat del seu exmarit, no amb desig de venjança, però sí amb esperit de justícia. Amb tot, a causa de les limitacions de la guerra no disposava de divises i, amb la seva ingenuïtat habitual, demanava a Patxot si hi hauria manera d'aconseguir algun camió que l'acceptés. Patxot, com ja devia haver fet altres vegades, li va enviar cinc-cents francs francesos, una quantitat que ella considerava «esbalaïdora» i que, en circumstàncies normals, li hauria permès de complir el seu desig, però ho hagué de deixar córrer perquè va atabalar el seu protector amb noves exigències i se li acabà el temps de què disposava (doc. 4). La cosa fou més greu perquè a l'hora de tornar a Barcelona tingué problemes gairebé insolubles amb el passaport i va arribar un moment que començà a angoixar-se, pensant que la seva manca de puntualitat li ocasionaria un expedient que podia fer-li perdre un lloc de treball que li havia

18 Aquestes cançons, a les quals Palmira es refereix en cartes successives i de les quals dona una mostra, dedicada als nets de Rafael Patxot (doc. 8), van haver de sortir en espanyol, a causa de la prohibició dels llibres en català dictada per les autoritats franquistes. Vegeu-ne la relació al CCUC (Catàleg col·lectiu de les universitats catalanes), accessible a Internet, <https//ccuccsuc.cat/search 23*cat/a?Jaquetti%2C+Palmira%2C+1895-1963~search_code=a> [data de consulta: febrer de 2020]. Palmira Jaquetti s'hi refereix a Matheu (1972: 183-184 i 187).

19 Ja havia pogut donar notícia d'aquest permís a Massot (2004*b:* 184), però en aquell moment no sabíem si Palmira l'havia pogut utilitzar.

20 Cap al 10 de setembre, però, va tenir l'oportunitat de trobar-hi tres cançons, conegudes per una dona del Principat que havia anat fet una visita ràpida a Prats de Molló per veure una filla que hi treballava de minyona (doc. 4).

costat molt d'aconseguir, i es queixava que al llarg de la seva vida mai no havia tingut un goig que no se li girés i li costés llàgrimes (doc. 5).

A l'hora de la veritat, tanmateix, no va passar res: el 27 d'octubre Palmira tornava a escriure des de Barcelona a Patxot, altre cop en francès, i li explicava que tot estava resolt i que no havia de témer cap sanció del Ministerio de Instrucción Pública, del qual depenia el seu Institut (doc. 6). Ben aviat, però, li caurien a sobre un seguit de problemes gravíssims, que ja no explica a la correspondència que ens ha arribat.[21] La victòria de l'exèrcit «nacional» va implicar el tancament de l'Institut Pi i Margall i Palmira Jaquetti, com la resta de mestres i professors, va ésser sotmesa a un sever expedient de depuració. Ella, que oficialment encara pertanyia a l'Institut de Reus, en va sortir el maig de 1941, amb un resultat relativament benigne: no fou expulsada ni traslladada forçosament, com tants dels seus companys, però sí que fou inhabilitada —per un temps no especificat— per a càrrecs directius i de confiança, i castigada amb la pèrdua dels havers deixats de percebre (González-Agàpito i Marquès 1996: 164). Segons la documentació aportada pel *Projecte de recerca* que ja hem esmentat, al final de 1939 fou adscrita a l'Institut Verdaguer de Barcelona i l'abril de 1942 passà definitivament a l'Institut Montserrat, també de Barcelona, on romandria fins a la seva mort, causada, el maig de 1963, per un accident de cotxe que acabava de tancar una vida plena de tragèdies.

Mentrestant, Palmira havia continuat escrivint, obtenint alguns premis i assistint a conferències i actes que proliferaven a Barcelona, sovint d'una manera amagada o semiclandestina, i fins i tot va participar en alguns congressos internacionals i va fer una conferència a l'Institut d'Etnografia de Ginebra, on tractà una vegada més de les seves estimades cançons populars (Matheu 1972: 175–179 i 185–188; Cardona 1964).

Malgrat les dificultats de la postguerra, no va deixar tampoc de banda la seva tasca de col·lectora de cançons, amb una brevíssima «missió voluntària» feta el 1940 a Setcases, Manyanet, Anglès i la Vall d'Aran, que devia enviar ella mateixa al senyor Patxot,[22] i amb un extens recull de 439 cançons que aplegà el 1945 a set asils de Barcelona, per al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, dins l'ambiciós projecte de mossèn Higini Anglès.[23]

Palmira Jaquetti va morir preocupada, amb tota la raó, perquè els deu mil documents que havia aportat a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya no solament no havien estat publicats, sinó que, a conseqüència de la guerra i de les posteriors desavinences entre l'Orfeó Català i Rafael Patxot, havien quedat repartits entre Barcelona i Suïssa i eren totalment inassequibles. Eren inèdites igualment les extenses i intenses memòries que havia anat escrivint durant les seves missions, i ni tan sols en va poder aparèixer la primera, prevista per al volum IV de *Materials*, que va quedar pendent el 1936. Per sort, d'aleshores ençà les coses han

21 Després del doc. 9, del gener de 1939, només s'han conservat quatre targetes postals de Palmira Jaquetti a Patxot, dels anys 1940, 1941 i 1942, sense informacions rellevants a causa de la censura, i la còpia mecanografiada d'un poema titulat «Beatitud», feta «per el Senyor Rafael Patxot set[embre] 1958».

22 Es conserva a l'arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya i en va aparèixer una mostra a Massot (2010: 265–275).

23 Vegeu el web Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Fondo de Música Tradicional, Misión M12, <https://musica tradicional.eu/cn/sources/130>, minuciosa obra d'Emili Ros [data de consulta: febrer 2020].

canviat molt. L'arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya ha estat recuperat gràcies a la generositat dels nets de Rafael Patxot i, amb el suport entusiasta de l'actual Direcció General de Cultura Popular de la Generalitat de Catalunya, ens ha estat possible de digitalitzar-ne tot el contingut i de publicar totes les memòries de Palmira Jaquetti, acompanyades d'una àmplia selecció de les cançons recollides en cada una de les missions. Això ha permès que un bon nombre d'estudiosos s'hagin interessat per aquestes missions i per la seva col·lectora. L'any que ara s'inaugura, impulsat per la Direcció de Cultura Popular de la Generalitat de Catalunya, permetrà sens dubte de donar una nova empenta a tota mena de recerques referents a Palmira Jaquetti, que si no va ésser la primera col·lectora de la cançó popular catalana, ni l'única dona que va intervenir en l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, sí que va ésser la que va treballar amb més dedicació i amb més entusiasme en aquest camp, i això sol la fa mereixedora del nostre agraïment i ens estimula a seguir-ne les petjades.

Textos[24]

1. Carta manuscrita, Barcelona, 3 de gener – març de 1938

Barcelone, le 3 janvier-mars 1938
(Avenue Sabí d'Arana, 1, 4º 2ª)

Très cher Monsieur,

Je sais que vous serez très heureux d'apprendre quelque chose sur ma santé. Moi-même, je n'aurais jamais cru qu'un jour, je serais en état de marcher comme je le fais. M.r Vilardell[25] a sculpté mes deux genoux, m'a mise dans le plâtre, m'a opérée six fois; il a fait de mes genoux un chef d'oeuvre, il m'a rendu le mouvement et j'oserais dire, la vie. Je n'ai qu'une canne, pas tout à fait une béquille, mais je dois être toujours accompagnée et je dois m'appuyer sur un bras. Je me tiens chaque jour davantage, j'ai même essayé, à Tona, où l'on m'a portée le mois de juillet, à ma sortie de l'Hôpital, j'ai même entrepris un de ces travaux qui occupaient la plus grande partie de mes étés, vous le savez bien, et j'ai réussi à y trouver quelque chose. Je me rappelais que je vous l'avais promis, et j'étais bien contente de pouvoir essayer mes premiers pas, les premières marches que j'ai pû monter, chez les gens du peuple qui n'ont rien étudié mais savent bien des choses.

A présent je fais toujours ma classe à l'Institut, je monte jusqu'au 4ème étage, (car l'ascenseur ne va plus depuis longtemps[,] je grimpe (!) sur l'autobus, et j'ai trouvé dernièrement quelqu'un qui me prête une auto pour le retour, car il fait si sombre, et c'était un grand danger pour mes jambes presque raides.

24 He respectat escrupolosament aquests textos, manuscrits en una lletra sovint difícil i a rajaploma, en català i en francès, sense canviar-ne l'ortografia ni la puntuació. Alguna vegada, a fi de facilitar-ne la lectura, hi afegeixo comes o punts entre claudàtors, com també faig si falta alguna lletra. He respectat també l'accentuació dels originals, algunes vegades incorrecta, tal com marco en nota. Indico també algun altre lapsus de l'autora, sense entrar en detalls que ara resultarien fora de lloc. Quan m'ha semblat convenient, afegeixo també en nota la identificació de personatges o alguna altra qüestió que m'ha semblat interessant i que no figura dins la introducció.

25 Josep M. Vilardell, director del Servei d'Ortopèdia de l'Hospital de Sant Pau de Barcelona (cf. Calbet-Corbella 1983: 168).

Je n'ai qu'un tout petit jeu. Je suis bien contente d'être utile et de pouvoir gagner ma vie, car de grands malheurs ont suivi les quelques entretiens que j'ai eus avec vous à propos d'une certaine personne. L'auto n'est plus dans mes mains et grande quantité de choses matérielles et de l'esprit ont été enlevées pendant mon absence de trois ans presque. Je n'ai plus retrouvé mon foyer. Il était disparu, il était ailleurs. J'avais même signé quelque chose, le lendemain de ma dernière opération au pied, et depuis cette période, je n'ai reçu que des méchancetés, des ordures, des injures, de la part de qui a tout reçu de moi, et avec tout ce qu'on peut attacher au mot *tout*, il avait tout mon cœur sans réserves, sans défaillance, sans mensonge, sans bornes.

J'ai été bien éprouvée, croyez-le ; ce n'étaient pas les tortures phisiques[26] qui me faisaient le plus souffrir. C'était la cruauté sans pareil et aussi sans bornes, c'était la méchanceté, la trahison, l'égolatrie[27] d'autrui, qui faisait mon tourment et ma détresse. Et voyez. Je suis issue de l'Hôpital, où j'ai été portée par lui, où j'ai soutenu ma maison et les expositions et les peintures et les autos et les stais[28] et tout le reste, l'atelier, etc, (car j'ai toujours eu mes appointements, je les ai toujours conservés) je suis sortie toute seule, et j'ai dû m'habituer aux affreuses douleurs qui me causaient les mouvements des genoux, et j'ai dû me chercher une vie, qui, avec la guerre, c'était[29] rendue très difficile même à ceux qui avaient deux jambes comme tant de monde. Bien que mal, je me tire de tout. A présent, on doit opérer maman un de ces jours. C'est un peu délicat, et des suites des dernières couches, il y a plus de 25 ans – Puis, on doit aller à la chasse de la nourriture, puis il y a mes classes – Je me tire d'affaire parce que j'ai appris à souffrir, j'ai eu de longues années d'apprentissage, et puis je suis toujours simple et enfant, quoique je ne puis plus voler avec les jambes. Je sais me contenter, mais je sais, plus que jamais, voler dans les immensités du rêve et de ma liberté apprivoisée. Ma liberté tout de même, forte, vigoureuse, taillée et polie par le courant de ma vie et par bien des larmes, ces larmes de la souffrance, qui seules, savent briser les chaînes les plus fortes. Je me suis mise aussi à travailler, avant votre départ, j'écrivais déjà beaucoup. La dernière fois que vous avez été me voir, et que malheureusement on m'avait descendue aux courants galvaniques, et bien, cette fois si s'avais eu la chance de vous voir, je vous aurais déjà lu quelque chose. Mais depuis lors j'ai beaucoup écrit, j'ai versé mes malheurs, la profondeur de ma tragédie, en beauté. J'ai beaucoup râturé,[30] refait, mais aussi beaucoup écrit qui a peut être quelque force et quelque delicatesse.[31] Je serais bien aise de vous en faire connaître quelque chose, si cet été, il était possible de vous revoir, et Mr Carchas et Mme Boufré.[32] Dernièrement et depuis bien des mois, je travaille dans des chansons d'enfant dont j'ai composé la mélodie et la poésie, j'en ai déjà une grande quantité. Sans cela je travaille à des poèmes et à de toutes petites poésies, de petits joujoux qui sont comme de toutes petites étoiles dans mon lac calme (à sa surface).

26 Lapsus per *physiques*.

27 El mot francès correcte seria *égotisme*.

28 Deu tractar-se del mot anglès *stay*.

29 Lapsus per *s'était*.

30 Lapsus per *raturé*.

31 Lapsus per *délicatesse*.

32 No sé a qui es deu referir.

Puis il y a la guerre, qui me fait beaucoup souffrir par ces froids si durs, comment ils doivent souffrir, nos pauvres soldats ! C'est horrible, quand on pense à la profondeur du mal et du malheur !

Les mercredis je ne dois pas aller au Lycée, donc, je puis disposer de mon temps, et je vais entendre des répétitions qui ont bien lieu dans le tout petit théâtre de l'Ecole Professionnelle de la Dona ; c'est un petit orchestre dirigé par Mr Samper[33] et ils jouent merveilleusement. C'est un oasis que ce petit coin où l'on gèle, mais où l'on peut entendre Haëndel,[34] Bach, Mozart, le xvi et le xvii s,[35] les musiciens modernes comme Roussel et la dernière école française.

Je n'ai pas fait de convalescence. Je suis rentrée à l'Institut et repris ma besogne en même temps que j'obtenais la permission, et decernée[36] par la Junta de Relacions Culturals Generalitat Catalunya, d'aller en France, à Prats, dans les Pyrénées Orientales, pour y chercher les mêmes étoffes de l'esprit que j'y avais déjà cherché. Malheureusement, cette permission m'est arrivée trop tard. Le cours était déjà commencé, et Mr le Directeur a trouvé que c'était dommage. Si je puis me soutenir jusqu'aux vacances (j'ai beaucoup maigri, même trop, et je suis déjà fatiguée) je chercherai moyen d'aller entreprendre mon travail et dans ce cas-là j'espère vous voire tous.

Pendant ces courtes vacances, du 1 au 8 de janvier, je voulais aussi m'en aller. Mais il y a maman, puis la difficulté d'être accompagnée jusqu'à Perpignan, où mon amie de Prats[37] serait venue me chercher.

C'est dur pour moi, c'est le 4ème automne que je dois rester enfermée, et pour ma santé ce serait si précieux de partir !

Tous ces longs mois, et ma lettre qui ne parle que de moi, est trempée de votre souvenir et de celui de ces chers amis dont je vous parle.

Veuillez m'écrire ou me faire savoir de vos nouvelles.

Votre respectueusement dévouée, Palmyre Jaquetti.

2. Carta manuscrita, [Barcelona], 25 de maig de 1938 (amb una llarga addenda no datada)

Très cher Monsieur ! Ce 25 mai 1938

Voilà encore une fois, c'est la troisième, que je tache[38] de vous envoyer de mes nouvelles. Mes lettres m'ont été toutes remises avec le « non reclamé »,[39] et moi qui suis si pressée de vous dire grand merci de vos trois envois qui aident si fort ma santé pas tout à fait satisfaisante, à présent ! (car j'ai trop maigri et endure de persistants ensomnies).

33 Baltasar Samper, compositor i gran col·laborador de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, que aviat s'hauria d'exiliar i que també rebria ajuda de Patxot (vegeu Massot 2020*a*).

34 Lapsus per *Haendel o bé Händel.*

35 És a dir, *siècle.*

36 Lapsus per *décernée.*

37 Probablement es refereix a Madame Cholerton, que l'acollí generosament a Prats de Molló (doc. 3).

38 Lapsus per *tâche.*

39 Lapsus per *réclamé.*

Moi qui voudrais tant savoir quelque chose de vous et de Mme Boufré,[40] cela me ferait un grand plaisir d'avoir une réponse. Aussi, comme je jalouse mes lettres, qui se sont promenées à travers l'Europe, où j'aurais bien voulu les suivre et faire un tour qui mit un peu d'air dans mon esprit. A présent je marche beaucoup mieux, mais je n'ai pas pu trouver une voiture et je grimpe sur l'autobus, mais ne puis aller que là. Les trams, ce n'est plus pour moi, ces raisins d'où il coule des grains d'humanité tout autour, tout à fait comme une grappe. Mais le cours va bientôt finir et j'ai l'espoir de pouvoir aller un peu quelque part. J'aimerais bien que ce soit en France. L'air serait différent et j'aurais plus de facilité pour nourrir mon âme un peu malade.

Je viens de voir Mr Barbe,[41] qui est venu chez moi. Je vais donner un volume de poésies qui paraît la 1ère quinzaine de juin. Je voudrais vous en envoyer un. Aussi, je publie des chansons d'enfants, et Mr Bache[42] m'a rendu un grand service en les lisant soigneusement et en me donnant son honnête appréciation. Je crois qu'elles peuvent rendre un grand service aux enfants, pas seulement mes chansons, mais n'importe quelles chansons qui seraient écrites pour les enfants, rien que pour eux, au pont de vue du sujet, des éléments poétiques et mélodiques et du nombre de strophes. Je tâche de m'appliquer chaque fois davantage, à être utile à tous, et dans ce travail j'ai bien l'occasion de vider le trop plein de mon âme, pas en amertume, mais en joie.

Maman est bien mieux. Elle marche déjà assez bien. Moi, que vais entreprendre tout de suite une suralimentation, je m'appliquais à manger davantage mais je vois que ce n'est pas ça, car les digestions deviennent difficiles et la nuit mon esprit en éveil travaille et se fatigue même quand je réussis à dormir.

Puis, à côté de mes propres souffrances il y a celles qui nous sont fournies par la guerre. Les bombardements, la queue, le manque de tant de choses.

Comme vous avez été délicat ! Je vous suis très reconnaissante, j'espère pouvoir me refaire un peu, je suis dans les os, pas faute de manger, car j'ai mangé, pas comme avant, mais assez bien, depuis que je suis sortie de l'Hôpital ; mais les chagrins, la dernière épreuve, la plus forte de ma vie, qui a commencé à avoir lieu pendant mon séjour à l'Hôpital, mine et a miné ma santé. On n'efface pas facilement dix, douze années, quand c'est justement où l'on avait mis tout le rêve et la flamme la plus puissante.[43] Mais c'est de là d'où jaillit cette source de poésie qui ne tarit pas et qui n'est loin d'être triste.

Le livre qui va paraître est tout récent, ce sont des poésies qui chantent, en quelque sorte, les travaux de la femme au ménage, la douceur du foyer, la lumière. Il a comme titre «l'estel dins la llar».

C'est une joie que je voudrais bien pouvoir vous offrir, et à Mme la Directrice et à Mr Charcas aussi, de ma propre main. En attendant, je vous répète notre gra-

---

40 Potser es refereix a la muller de Rafael Patxot, amb la qual Palmira Jaquetti tenia també bona relació.

41 Es tracta d'un nom que va sortint en diverses cartes, fins i tot a les escrites en català. Gràcies a la generositat de Salvador Rebés, que m'ha passat les cartes de Palmira Jaquetti adreçades a Carles Riba, he pogut arribar a la conclusió que parla de Riba, amic també de Patxot.

42 Es tracta sens dubte del mateix nom, escrit de tres maneres diferents en poques ratlles.

43 Al·lusió al seu matrimoni fallit amb Enric D'Aoust.

titude et notre vif souvenir, en même temps que je souhaite bien ardemment que ma lettre vous trouve, où que ce soit.

Bien à vous, Palmyre Jaquetti

Je reprends ma lettre, que j'avais rédigée il y a bien longtemps. Pendant ce temps on a operé[44] maman, qui, à présent, est déjà chez nous, pas très bien, car nous avons eu le malheur qu'elle a eu un nerf piqué des suites de l'anesthésie aux reins.

Il y a quelques mois, j'ai écrit à Mr Praph,[45] et ma lettre s'est un peu promenée inutilement, et est revenue comme un oiseau qui regagne le foyer après un long voyage.

Je le regrette et vous charge, si vous avez l'occasion de le voir, de le saluer bien affectueusement de ma part, ainsi que sa famille et son enfant.

J'écris toujours des chansons et des poèmes, j'ai été longtemps refoulée, et maintenant c'est un jaillissement intarissable. Puis, voilà le retour du printemps, qui peut bien m'excuser, mais c'est mon propre printemps, mon paysage à moi, mon cœur, ma lumière. Il y a très peu de souffrance, dans ma poésie. Cela reste au fond, comme la fente de ma propre source, comme la blessure inguérissable par où se verse mon esprit avide de vie et de lumière.

Aujourd'hui, j'ai parlé de vous à Mr Barbe, je ne l'avais plus revu. Seulement, il était venu à l'Hôpital, avant la guerre.[46] Il est bien mieux, quoiqu'il a neigé sur sa tête. Puis, il a des lunettes, vous en savez peut-être quelque chose, de ses pauvres yeux.

Je voudrais charger Mme Boufré d'une comission[47] auprès de mon beau-père, en Belgique, où il me faudrait quelqu'un qui me justifie, qui parle de moi. Je leur ai écrit une longue lettre par l'entreprise du consul, ils n'ont répondu un seul mot, ni à mon issue de l'hôpital. J'aurais besoin que quelqu'un qui me connaît parlât de moi là-bas. C'est à Verviers, - Stembert, 3, rue de la Chapelle. Peut être elle voyage de ce côté, je ne désire rien, aucun succès pour moi, mais une position digne et propre. Envoyez-moi de vos nouvelles. B[ien] à vous. Palmyre Jaquetti.

3. Carta manuscrita, Prats de Molló, 1 de setembre de 1938

Sr. R. Pat-Joubert.[48]

Prats de M. 1 de set. 1928[49]

Respectadíssim i preuadíssim senyor! Acabo de rebre la seva. El mal que m'ha fet l'ensorrada de les meves il·lusions queda atenuat per l'esplendidesa d'aquest dia meravellós, tot esclat, amb les cimes de Costabona perfilades i florides de la neu d'aquests dies; prenc la muntanya de la mà dels meus somnis i aixeco al blau

44 Lapsus per *opéré*.

45 Es refereix sens dubte a Rafael Patxot.

46 Curiosament, Jaquetti havia parlat al fragment anterior d'aquesta carta del senyor Barbe, que havia revisat els seus poemes dedicats als infants.

47 Lapsus per *commission*.

48 És a dir, *Rafael Patxot i Jubert*.

49 Lapsus per *1938*.

immarcessible[50] tot un ram de clavells blancs en ella. Sí, m'ha frapat[51] perque[52] ambicionava més en la meva set de justícia i en la gran solitud en què visc. Volia una cosa que em caldria de gran necessitat. Anar a Verviers, a Bèlgica.[53] Tinc el meu passaport belga reglat i visat com és degut, però no tinc diners, ni un sol cèntim francès ni belga, ni manera d'obtenir-ne, amb els diners espanyols, ni diners espanyols que m'ho permetin, ni és lícit treure cap diner de cap mena, d'Espanya. Així he marxat amb 7 pts i 20 francs, obtinguts, aquests, per gran favor.

El temps que passa cada vegada va allunyant més la meva possibilitat d'anar a aclarir i conèixer moltes coses que tinc por, ignorant-les, que em facin perdre la raó. No exagero, disminueixo i dissimulo el meu estat moral i tants d'esforços hi faig que des d'ara el callaré per a sempre a tothom, però voldria ardentment reeixir a cercar els mitjans justificatius de la justícia que emprendré, pel meu compte sol, si, com fins ara, ningú d'allà baix no m'hi ajuda, i es limiten, només, a girar el cap per no saludar qui consideren un monstre. Però em deixen, com m'han deixat, sola per sortir amb crosses i algú que em portés, a cercar la meva llar saquejada i perduda, des d'un hospital on, amb el meu coll sempre sostingut ajudava la vida material, la sostenia tota i feia totalment la vida de l'esperit d'algú que amb engany i traïdorament, valent-se del meu estat de tres anys al llit, em féu firmar papers que em duran a morir-ne de pena, si Déu no hi posa remei.[54]

No sabria d'algun camió on pogués cabre (sóc molt prima i torno a ésser agilíssima de cames) per anar allà dalt? No duc equipatge, tota la meva roba cap en un saquet flexible que pesa 2 Kg, potser, escassament. Pujo al camió jo sola per alt que sigui, com sola enterament he pujat i baixat de trens i autos. A casa, sense tranvies[55] possibles ni cotxes, de vegades tinc sort d'un camió ben tronat el xofer del qual és l'únic que es detura i m'accepta, dels 40 o 50 a qui he fet senyal amb el bastó, i així torno a casa, si de cas m'ha estat urgent d'anar a algun lloc i m'he deixat temptar, car ja sé que no hi ha res per a mi, ni tan sols un cotxe que em dugui a l'Institut, on no manco un sol dia, malgrat els bombardejos horribles que permeten de córrer, al menys, als altres i no a mi, cap al refugi. Quan jo hi arribaria tot fóra ja ensorrat.

No voldria donar a la meva lletra el to d'un plany, és una joia molt alta per a mi, d'escriure-li, i només li diré encara una cosa que penso: Ara no tinc cotxe, el meu també m'ha estat pres per la mateixa mà que se n'ha endut tota la resta, però és ara quan jo el necessitava. Fa quatre anys que estic immòbil, els meus turments morals són semblants als que he passat en el cos; necessito, de gran urgència[,] un repòs, per aquesta terrible sotragada, que em fóra proporcionat justament pel moviment. La primera cosa es[56] de comprar-me un cotxet, hi empraré tots els meus guanys i energies. Ja el tindria, però des de la Conselleria de Cultura em van instar

50 És a dir, *immarcescible.*

51 Gal·licisme per *colpir o impressionar.*

52 Lapsus per *perquè.*

53 Com diu a la carta anterior, era el lloc on vivia el pare d'Henri D'Aoust.

54 Referència a Henri D'Aoust, que, com ja hem vist, li va fer signar uns papers amb vista al divorci que ell desitjava.

55 Lapsus per *tramvies.*

56 Lapsus per *és.*

molt que no ho fes ara, perque[57] "me'l prendrien" (i fóra el 4rt que compro amb les meves suors i perdo). Ara, que cal dir que no m'han proporcionat res per anar i venir de classe, i que cada dia n'he embotit a l'autobús amb perill de la vida i amb *una hora* de cua que ha exercitat moltes coses en mi, i també m'ha enfortit, a còpia de dolors terribles, els genolls.

Si, en un temps més o menys llunyà en què regnés la pau hi hagués una ocasió i fos possible d'adquirir-lo, un cotxet, jo el pregaria de sortir-ne fiador i d'adquirir-lo.

Tinc 2000 pts, tota la nostra fortuna, són estalvis de la meva mare i per això no han estat robats, com tota la resta de valor, car no en tenia notícia, l'home sense cor ni consciència que fou capaç de tant. Estalviaré i donaré lliçons, fora de la meva paga, per arribar a pagar-lo. Ara aprendré jo mateixa de guiar, però tinc ja pagats els estudis a una noia. Si pogués moure'm, aniria fent-se'm comportívol aquest gruix de tragèdia de les meves coses. Ara mateix ja penso amb terror en el retorn, forçós perque[58] l'estiu avança.

També desitjaria que em parlés del meu llibre.[59] He rebut totes les seves postals i carta que he rellegit infinitat de vegades. La carta m'ha acompanyat com un tresor, tan plena de sentit i tan densa de fortitud moral, de senyoriu de l'ànima, tan catalana i tan valenta. Jo escric sempre en francès per a merèixer més facilitats de la censura, en el sentit de rapidesa i europeïtat. Per aquesta carta he tingut les úniques notícies de Frau Guths,[60] i he pogut transitar, com ho faria ara per la muntanya, per les cimes on plana la gran fortitud i elevació espiritual de vostè, la carta venia a enfortir-me, a sustentar-me, a péixer el meu esperit, com d'una manera meravellosa és alimentat el meu cor, que, mancat completament de l'energia necessària a les cues i a les baralles i lluites a mort per un mos, ja hauria sucumbit, com també el de la meva mare operada de poc, si no fos aquesta providència de taumaturg llegendari que deixa tan sovint, a nom meu, un paquet del que és ja prehistòric a casa nostra, d'aliments!

Els he rebuts tots, els paquets, i bastant sencers. Petites picardies, en un temps de gana i de desori, són massa explicables perque[61] no les excusi, tot i lamentar la pèrdua d'alguna cosa necessària. Amb 5 pans, magnífics, insospitats de grossos i savorosos,[62] la meva mare va poguer[63] menjar una cosa que li és molt convenient *¡sopa!* i que no pot menjar mai.

Jo ara m'atipo (aquest és el mot just) tant com puc i deixo el meu lloc perque[64] la meva mare es refaci una mica, allà baix. Menjo mantega, l'aplano goludament damunt un pa blanquíssim, de temptadora flexibilitat i perfum. Aquella olor de pa, de benedicció de vida que feien les fleques, en la prehistòria inconscient de la felicitat ciutadana! Ara un forn fa tuf de cua humana i de baralles que predisposa ben poc a la poesia.

---

57 Lapsus per *perquè.*

58 Lapsus per *perquè.*

59 *L'estel dins la llar, únic llibre de poemes publicat per Palmira.*

60 Persona que no sé identificar.

61 Lapsus per *perquè.*

62 Lapsus per *saborosos.*

63 Lapsus per *poder.*

64 Lapsus per *perquè.*

Vaig escrivint. Ara sortiran dos llibres de cançons d'infant i un de poesia amorosa, sana i forta, de gust de llar i de vida que ara fa just un any que començava.

La crítica ha rebut molt bé i amb elogis molt alts aquest primer llibre. Jo vaig fent. Em veig madura ja d'experiències, com diu Rilke, la poesia surt d'aquesta superposició d'experiències, brolla, fresquíssima, com aquest Tec que em canta a cau d'orella.

Reïxo, sola, a pujar i baixar per una pendent d'uns 35°, a passejar-me pels prats plens de sorpreses d'aigua i alts i baixos, i amb herba fins al genoll, que és doble dificultat. A travessar i passar pels rierols que voregen els rius, tot delícia d'aigua i pedres. A cada moment m'admiro de mi mateixa i vaig enfondint les meves meditacions. Ja no necessito l'ajuda de ningú! Vaig sola a passejar! Sola! Abans no sabia què volia dir no haver de menester ningú per moure un peu. Ara sí que ho sé!

Torno a insistir en la meva necessitat d'anar a Bèlgica, si hi hagués manera de qualsevol cosa modesta. Aniria sola, ara ja en sé i puc.

Mme Cholerton[65] és un gran cor, una dona cultíssima, un esperit com no se'n troben gaires, a qui dec aquest oasi d'abundor i meravella en què visc per uns dies. A mitjans de mes hauré de pensar en el retorn, ai! on la vida és un atzar i una dada d'un problema de probabilitats.

Però queda l'ànima i la poesia.

El pregar de saludar tots els seus, la s[eva] s[egura] s[ervidora] Palmira Jaquetti.

4. Carta manuscrita Prats de Molló, 10 de setembre de 1938 (amb una addenda sense data, amb un poema dedicat a Rafael Patxot, datat el 6 de juliol de 1938)

Sr Rafel Patxot Joubert

Prats [de Molló], 10 set. 1938

Honoradíssim senyor! acabo de rebre de la seva generositat, la suma esbalaïdora de 500 fr. francesos. Això obre tot seguit la perspectiva del viatge cap al descobriment de la veritat, fet per mi mateixa, ja que ningú havia respost a la meva crida desesperada – Vull justícia, justícia, no per a venjar-me, ni per a punir, sinó per a saber, saber, la veritat, la llum, en el meu cor, i calmar-me. He aconseguit la pau escrivint. Així que prenc un llibre, (ací he començat seriosament a llegir, després d'anys de no haver-ho pogut aconseguir, i devoro, ara) encara, com abans, potser no tant, cada mot és un parany cap als meus propis pensaments. De vegades *em trobo*, al cap d'una estona d'abandó total de la lectura, aparentment, llegint, totalment abocada a camins i persones, imaginant situacions precioses, coses passades, o futures. Aquest llarg exercici de la meva imaginació, present o futura, car de vegades imagino el que m'imaginaria, ho tinc per una malaltia, per una ja morbositat que no goso explicar a ningú i que no crec gaire que hi hagi metge capaç de curar, car he arribat també a un gran escepticisme pel que fa a l'eficiència mèdica en la patologia de l'esperit. Crec, i ho crec damunt del meu cos natural, en l'estisora i en el bisturí. El Dr Josep M. Vilardell ha esculpit els meus genolls de cap i de

65 No tenim cap altra referència d'aquesta persona. Més endavant (doc. 5), Palmira se'n queixa perquè no ha sabut fer les gestions adequades per resoldre el tema del seu passaport belga.

nou i l'un l'ha pogut deixar com era abans, deforme, i l'altre en condicions de fer un bon xic de joc, lo qual és molt. Ell, i el dolor de l'ànima llatzerada són els meus recreadors. A ells dec la vida que ara meno, però vull treure'm aquest sofriment que em mata, ja que no hi ha gent de paraula i que a casa nostra tot és absorbit per la tragèdia col·lectiva i a l'igual d'altre lloc més a l'orient, no hi ha temps ni energies aplicables a cap particular, que d'altra banda no existeix. Tot és degut al formiguer, res a la formiga. I com que jo em veig amb una vida, viva i amb una ànima plena, com sempre, de set d'infinit i d'amor, vull, no allò que en diuen viure la pròpia vida, (que conec de la vora, per desgràcia) vull viure-la en la netedat i en la claror, al sol, de cara i d'ànima a la creació, tan bella, tan mesurada i perfecta.

Vull conèixer la terra i moltes obres dels homes, perque[66] l'estimo i vull estimar-la més encara. Vull alçar-me més i més i contínuament de la terra xopa de sang, on tants hi xipollegen, de la terra senzillament fangosa que jo vull per a pastar-la i dur a Déu l'obra, la que sigui, tan perfecta com pugui, dels meus dits d'infant, no per a arrossegar-hi els peus i esquitxar-ho tot, i tapar les estrelles. Voldria abastar les estrelles, els mons infinits de sonoritat inextingible. Voldria arribar al cor de l'ànima del gran sord, voldria ressonar de cantúries, com ell, però sense orgull.

Em vull petita, ben petita, m'adono que ho sóc i sé que només és aquest el llum que em pot dur cap amunt. Però tot, dins meu, és massa impregnat d'aquesta bona fe i d'aquest amor que vaig posar en un home; vull saber, ara, qui és, qui era, ben independent del que ell mateix m'ha dit. Si tinc motius de lligar les dues coses i d'absoldre'l, sóc prou generosa i prou comprensiva per a fer-ho.

Després, ho deixaré en repòs. Però aquest any ha estat una dura prova, confinada, per l'horror de tot, pel bombardeig, per les meves cames, per la manca de vehicles on jo pugui pujar (els tranvies[67] són raïms humans), per la gent, que també he de fer-me càrrec del calvari material i sovint moral que passen, (però l'infant que hi ha dins meu es fa poc càrrec quan es sap capaç de fer, ella, pels altres, tot és cosa de voler-ho) tot ho he posat en joc, tot m'ha fallat, fins a posar-se'm malalt l'advocat jove que per fi havia reeixit a trobar, M[aurici] Serraïma,[68] que primer, fou, durant mesos, *a la torre*.[69] Tot en contra. He de fer salvetats. Per exemple. El Sr *Barbe*, que, malgrat vista defectuosa, com ja sap, ha vingut molt sovint a casa per revisar les meves cançons, ja que a mi se'm fa ja impossible d'anar en tranvia.[70] No oblido pas tan gran favor i fet amb tanta gentilesa i tanta bondat.

També, quan ja no hi havia *cues a fer*, car ja no s'obté res, l'arribada dels paquets de vostè han estat el sosteniment de casa nostra i de tothom que he pogut ajudar, de la mateixa manera que vostè ho feia i pensant joiosament en vostès.

Ara m'atipo tant com puc de mantega i de pa i estic contenta perque[71] ja he guanyat una mica. Vull tornar preparada al dejuni final, que deurà ésser horrorós, si en sortim amb vida. A més, a casa, la meva mare i la noia (obligada pel nostre

66 Lapsus per *perquè*.

67 Lapsus per *tramvies*.

68 Deu voler dir *Serrahima*.

69 Es deu referir als dies que Maurici Serrahima va passar a la presó, acusat d'espia. Serrahima (1981) no fa cap esment de Palmira Jaquetti.

70 Lapsus per *tramvia*.

71 Lapsus per *perquè*.

estat) ara poden menjar més, tenen el meu pa i també es preparen per més tard, per l'hivern.

Però, tornant al que deia, he vist de la vora la covardia dels (m'ho vol deixar dir?) senyors, que tenen una por terrible de comprometre's, però si s'hagués tractat d'algú que no tingués tanta raó com diuen que tinc sense que ho demani, no sé què haurien dit i fet perque[72] hi ha coses que no poden deixar-se així, cal una sanció, una justícia no sols en el comportament extern, de fórmula, sinó en el de l'amistat, de la relació pura, del cor. Puc dir que no he pas estat gaire encoratjada al moviment, i m'he mogut. Només he obtingut, d'una amiga que fou retratada llavors de l'exposició, i que aleshores no tenia inconvenient a visitar el taller per a tal objecte, la negativa d'anar a dir res, ara, car és casada i el marit "no vol que el visiti perque[73] el detesta i menysprea["]. Bé. El consol final fou: "a tu t'ha fet falta el teu pare... Ell l'hauria assassinat". Cal dir res més de la *caritat* tan poc cristiana dels nostres coetanis? Amics, amics. Mentides ornades de fullaraca. Quan en trobo un, per alt que sigui, dic i diré "res no és perdut, encara, al món["]. Tot hi és. Les essències més pures de la vida es mantenen en aquesta sal. Permeti'm, doncs, de reduir vostè a sal. Sal en francès.

Ara vaig a la primera idea. Aniré a Bèlgica, amb aquests diners. Però si hi havia algú, allà a Bruselles,[74] per ex., per acompanyar-me en un cotxe, les coses anirien millor i més depressa[75] i no m'exposaria tant, tota sola. Conec molt bé tot allò, hi he estat moltes vegades. Es tractaria de tenir la confiança i l'adressa[76] d'algú.

Jo sé de gent que prou m'acompanyaria de gust, que són a Bruselles,[77] els Casabó,[78] que he donat classes a la senyora (Suqué, Carme), però no tinc l'adressa[79] ni manera de demanar-ho.

Escric a l'hotel en espera de les seves noves ràpides, car justament ja comptava tornar-me'n, em feia angúnia haver d'ésser mantinguda en tot i bé caldrà recomençar el curs, a més.

Tinc un permís [de la] Junta de Relacions Culturals, que en tot cas podria estirar, però no crec poguer-me[80] quedar gaire. Esperaré contesta per emprendre viatge.

M'ha obert móns,[81] portes, somnis, vides, astres, camins. Tot i que no hi hagué cap, en absolut, cap intenció meva de demanar-li res, he conegut, he reconegut la faç d'aquell sentiment preat, envilit a voltes, noble i alt, que és el signe del Crist.

---

72 Lapsus per *perquè*.

73 Lapsus per *perquè*.

74 Lapsus per *Brussel·les*.

75 Lapsus per *de pressa*.

76 Lapsus per *adreça*.

77 Lapsus per *Brussel·les*.

78 La família del polític Josep M. Casabò i Torras, diputat de la Lliga, que va fugir de Barcelona en començar la guerra civil.

79 Lapsus per *adreça*.

80 Lapsus per *poder-me*.

81 Lapsus per *mons*.

Gràcies. Si conegués l'adressa[82] dels Cambó,[83] ja compto que els escriuria, vostè, de passada? A la senyora. Com més ràpidament, millor. Que del Congrés d'Ha[84] neixi llum, camins de vida nova.

Els saluda amb el més gran respecte, P. Jaquetti.

[Al marge dret:] Ah! saludi el professor *Charles*, dongui-[85]li la meva adreça, si el veu, i Mme G. Hans.[86]

Senyor Patxot, obro per afegir dues coses molt boniques. Tot i l'estat elèctric i deprimit que comporta la guerra, acabo de fer cantar una dona, que ha passat per la muntanya i ha vingut a veure la filla, que serveix ací. Aquesta dona té fill i gendre al front, malgrat tot ha cantat tres cançons. Ara se'n torna, pels camins que li són tan coneguts i familiars – Així, no tot és empobrit, quan a l'ànima encara queden cançons i delit per cantar-les.

L'altra nova, acabo de rebre, del mestre Pau Casals, uns mots molt cars sobre el meu llibre i l'anunci d'una música que s'està escrivint d'un dels meus poemes, de la qual, em diu, rebré una còpia. No és el primer músic que m'ho diu, em fa una alegria immensa, que m'és molt grat d'obrir-li, com un perfum.

Un poema que és datat del 6 de juliol 1938
Al Sr. Rafel Patxot, devotament

Emprendria un llarg viatge
    sense camí
I duria, d'equipatge,
    l'anima[87] en mi.

Fóra jo delint com ara?
    Sota quin cel?

Hi ha una estrella que m'empara
dintre el seu vel

Quines terres petjaria?
Quina fe hi viu?

Fóra jo, la nova via,
solc d'argent viu?
Me n'iré sota el guiatge
de llum i vent
Quant duraria el viatge?
Eternament.

P. Jaquetti

82 Lapsus per *adreça*.

83 El polític Francesc Cambó, ben relacionat amb Patxot.

84 No sé de quin congrés es tracta.

85 Lapsus per *doni*.

86 Lectura aproximada. No sé identificar aquestes persones.

87 Lapsus per *l'ànima*.

5. Carta manuscrita, Prats de Molló, 7 d'octubre de 1938

S^r Rafel Patxot

Prats [de Molló], 7 oct 1938

Preuadíssim i respectat senyor!

Tot i el meu propòsit i necessitat de tornar a casa, sóc encara ací, amargada pel sofriment, car és a causa del passaport. Ara fa un mes, ja em preparava a marxar i va haver-hi viatges de Mme i del passaport a Perpinyà, en lletra certificada. *Es deia*, ací, que s'havia de tornar a visar, per entornar-se'n.

Però el meu es veu que va sofrir, de part de l'home que no té altra feina a fer, a Cerbère, un oblit que motivà el retorn, per part del Préfet [de] Perpinyà, del passap[ort] dient que en entrar a França no havia estat marcat. Com q. jo no me l'havia de timbrar i vaig estar-me davant el senyor del despatx tan[t] com va caldre, fins que me'l varen tornar, no sabia què hi havia de mancament meu, història ben trista per a mi, ara! Ací vaig ésser requerida al poble, vaig parlar amb el Batlle i amb la Gendarmerie i trobaren que el passaport ja estava bé. El 21 vaig retenir un lloc i vaig marxar. Però a la frontera, d'altra opinió, no em deixaren passar falta de *visats*.

En un taxi vaig a Perpinyà, obtinc el del C[onsolat] Espanyol, torno a Prefecture;[88] *aleshores* s'adonen que cal enviar-lo al C[onsolat] Belga, (el meu passaport és Belga, com els meus anteriors) car a Barcelona han posat, (el C[onsolat] Francès) que era de passage en Belgique,[89] tot i els papers presentats com a enviada per folklore, *ací*.

Ara el té el cònsol de Cette,[90] únic Belga de per ací, i l'han *hagut d'enviar* a Bèlgica, em diu per telefon,[91] fa sis dies. Ja en fa 15 que hi és, i jo puc ésser destituïda, entre tant, pel Ministeri, car el meu permís només és de la Generalitat. Vostè podria, així que rebi aquesta, interessar algú de Brussel·les perque[92] vagi immediatament a donar fe de mi i ocupar-se que em retornin el passaport en condicions de tornar a casa? Sóc en un recó de muntanya, i sola, car aquesta senyora només m'ha limitat l'acció, tota la seva intervenció ha estat inútil i perjudicial pel temps que hem perdut. Em cal, igualment, allà baix, algú que parli al Ministeri del meu cas, que vaig sortir per la salut, per uns dies i amb permís de Relac[ions] Culturals, i que en voler tornar, el 21, han començat aquests entorpiments; que si no sóc allà el 15, retiraran els diners, i la meva mare, que és qui els necessita per la casa i per a ella i la noia, s'haurà de morir en la penúria.

També tenim pluja. Molta. Jo vaig escrivint, devorant llibres i turmentant-me, ara, car en tants dies el pass[aport] ja podria volar.

Vaig deixar passar el seu sant. Prou hi pensava. Esperava el pass[aport] d'un moment a l'altre. Ara ja no espero sinó alguna desgràcia i pèrdua de la carrera que tant m'ha costat.

88 Lapsus per *Préfecture.*

89 És a dir, de pas cap a Bèlgica.

90 Lapsus per *Sète, Seta en català.*

91 Lapsus per *telèfon.*

92 Lapsus per *perquè.*

Ajudi'm, escrigui, sense dir-m'ho, a qui li sembli que m'ho pot mirar amb interès i ho ha de saber dir al Ministeri [d']Inst[rucció] Púb[lica]! El director [de l']Institut Pi i Margall, on sóc, no havia cregut [necessari], d'acord amb mi i per pocs dies, que havia ell de demanar permís al Ministeri i ara haurà de declarar que manco.

No sé què em passa! I aquesta gent, tots aquests gendarmes i Madams[93] tan inútils, tan poc renseignés,[94] i la sola feina que tenen!

Mai no he tingut un goig, a la vida, que no se'm giri i no em costi llàgrimes.

També li volia dir: què deu tenir Hermínia,[95] contra meu, que no m'ha escrit ni un sol cop, ni contestat des de que va tenir la sort de marxar a una vida més reposada i com cal? Si en sap alguna cosa, li prego de dir-me-la.

El saluda amb la més gran deferència

P. Jaquetti

6. Carta manuscrita, Barcelona, 27 d'octubre de 1938

Mr R. Joubert

Barcelone, le 27 oct. 1938

Très cher Monsieur ! Me voilà déjà chez moi. Je vous remercie inmensément[96] tout ce que vous avez tenté pour expliquer mon retard. Tout est arrangé, rien de dérangé. Je vous ai écrit au même moment où je quittais la France, pour vous ramener tout à fait sur la reception[97] de mon passeport.

J'ai trouvé maman toute seule, la bonne nous ayant quitté il y avait déjà bien des jours, sournoisement, à cinq heures du matin, pour s'employer dans l'industrie qui remplit nos actuelles activités, où, dit-elle, on peut gagner davantage.

J'ai trouvé toutes les lettres et nouvelles que maman avait reçu pendant mon absence. Bien, bien merci.

Encore, je dois vous prier mes remerciements les plus reconnaissants à Mr Carreras,[98] qui vient d'envoyer un cadeau qui est presque arrivé en parfaite intégrité.

J'ai un grand calme, amassé là, au fond de la rivière, sous le soleil brûlant, dans la plus parfaite solitude. J'ai écrit bien des chansons et j'ai aussi préparé[99] une poésie aux montagnes, très simple, avec très peu d'images.

Je fais de mon mieux pour adapter mon vivre, mes jambes, mes habitudes, aux circonstances.

Dans mon besoin de me transporter à l'Institut, ayant à parcourir très longue distance, l'autobus, malgré une queue d'une heure et plus se faisant tout à fait imprenable, je m'arrange à pied et avec un bout de tram, et je réussis assez bien à

93 En francès, seria *mesdames*.

94 És a dir, informats.

95 Es tracta d'Hermínia Grau, muller d'Agustí Duran i Sanpere. Sé, gràcies a l'amabilitat d'Eulàlia Duran i Grau, que Patxot també havia ajudat la seva mare durant la guerra i que més endavant Palmira Jaquetti anava sovint a casa seva, a Barcelona, o hi trucava.

96 Lapsus per *immensément*.

97 Lapsus per *réception*.

98 Manuel Carreras, gendre de Patxot, que l'ajudava en la distribució d'ajudes als seus coneguts que eren a l'exili o que havien quedat a Barcelona.

99 Lectura dubtosa.

maîtriser mes pensées et mon sentiment, si vif, de la justice. J'ai demandé au Ministère l'aide d'un autocar pour ces deux genoux operés.[100] Dans l'attente, je vais exactement à mon travail. Je réussis, personne me demande commment.

Comme v[ous] pensez à tout ! Maman et moi en sommes si touchées ! Moi, je ne m'étonne pas. Je sais. Je vous ai connu, et le premier jour je me suis sentie confiante de la bonté et de la justice et de l'élégante noblesse de notre race. Il suffit d'un, quoiqu'on désire que ce soit tout le monde. J'ai reçu des nouvelles de Mr Chalers.[101] Oui, les grandes réserves spirituelles sont dans les cœurs que l'on révère. Le découragement ne peut pas me pénétrer, dans une vie horriblement solitaire et délaissée. Je ne me sens plus seule, quand je pense aux souffrances des autres. J'envoie une de mes chansons pour le tout petit des enfants.

Bien à vous, P. Jaquetti.

7. Carta manuscrita, Barcelona, 26 de novembre de 1938

Mr Raphaël Joubert

Barcelone, le 26 nov. 1938.[102]

Très cher Monsieur !

J'ai reçu un splendide cadeau, qui m'est parvenu en parfaite intégrité, et dont notre santé vous est infiniment reconnaissante.

Nous n'avons plus de bonne. Elle nous a quittées pour une industrie qui paye davantage. Que voulez-vous ? C'est le moment, il faut en profiter. Mais nous avons déjà fait plusieurs expériences, toutes douloureuses, et nous avons décidé de nous passer de services nominaux et nous nous partageons le travail avec maman. Elle fait le déjeuner, je prépare le reste et finis le petit ménage, nous avons une fille pour la grosse besogne, qui mange chez nous, c'est encore une condition sine qua non des gens de qui vous attendez quelque service, je me réserve les soirs ou les petits matins, où je plonge joyeusement dans mon travail.

Bien souvent, une affreuse intersection ! J'ai aussitôt mon sang figé, tout mon corps bouleversé. Puis, on entend tomber ces horribles machines à tuer. Plus tard, un calme qui vient au son des sirènes. Mais le bruit seul suffit pour m'effrayer de nouveau.

Cette année, la vie devient encore plus dure. Je dois aller à pied !, je me transporte en sève, par cette douce chute des feuilles d'or, au cœur de la nature passible..

Mes genoux savent s'accomoder[103] à la besogne, si dure soit-elle. Comme ils sont sages ! J'en suis tout à fait touchée. Ce qui est encore plus dur et que j'endure péniblement, ce n'est (tout à coup, à ce moment, le bruit soudain du canon et la chute des bombes. C'est horrible, quelle misère que cette vie !) pas le manque de tram, c`est l'obscurité. Notre quartier, notre maison, n'a d'électricité que la nuit, depuis 10 heures jusqu'à 5 heures du matin. C'est justement le temps que je donne au sommeil... Donc, je dois tout faire à la lumière de ma bougie, mais en-

100 Lapsus per *opérés.*

101 Deu ésser el mateix Mr. Charles al qual s'ha referit abans.

102 A sota hi ha la indicació, en català, que fou rebuda el 21 de gener de 1939.

103 Lapsus per *accommoder.*

core, j'ai terreur, de cette douzaine de bougies que j'ai apportées de France. Comment ferai-je après ? Car il me faut préparer mes leçons, aussi je dois écrire et il me faut préparer encore des conférences. Enfin, toute ma vie de l'esprit, toute cette activité, qui, faute de bougie, devrait tarir.

Je suis très économe de ma lumière. Le matin, j'étains au premier rayon de lumière, je passe même dans une salle de bain dans la plus parfaite obscurité, et je prends le petit déjeuner avant le lever du soleil, car il faut, il fallait, car on vient de les supprimer – que je profitte[104] du tram de 8 h. moins le quart, même quand ma classe ne commence qu'à 11 heures moins le quart, car j'épargne la moitié de mon chemin. Mais, dans tous le cas, il me faut partir très tôt et me rendre à pied à l'Institut. Aussi, mon service commence, presque tous les jours, à 8 h. ½ .

Je me trouve encore sans enveloppes, et je cherche inutilement les plus vulgaires, légères, comme tout à fait mon enveloppe-ci, et je n'en trouve plus.

J'ai honte de vous dire tout ceci, je sais à qui je le dis, je sais comme vous devinez les besoins de vos élèves. (En vous écrivant, j'en arrivais à m'oublier, dans un moment de calme, de ce qui se passe au dehors, mais le tremblement des moteurs me rend dans la triste réalité. j'y replonge un moment[)].

Il me faut beaucoup écrire, m'oublier, dans le rêve et dans le monde du beau, de ces tristes réalités qui tuent et qui éffraient.[105] J'écris bien de chansons et je suis en train de continuer et de finir une poésie de montagne que j'avais commencée là-haut. Je réussis à en revivre le calme et la fraîcheur.

Je lis le Pickwick[106] et pense bien souvent à vos mots, à vos propres malheurs. Je vous bénis, et je bénis, en vous, un chevalier de notre race, de notre langue, un chevalier qui n'a sur son bouclier que la justice et la vérité, et comme honneur le culte de ces[107] vertus. Cela suffit !

Je vous demande le prénom de vos petits-fils pour le mettre en tête de quelques unes de mes chansons.

Et je vous prie de m'écrire, de me faire le grand bienfait de votre parole, qui m'a fourni tant de paix et tant de bien, qui m'a accompagné jusque dans moi-même, où je me suis trouvée si parfaitement en sureté.[108]

Je vous prie des amitiés pour tous, sans oublier M^r^ Charcas et Mme Gutheim.

Je vous enverrais bien volontiers du soleil, de ces magnifiques journées sans bornes, où le soleil de printemps se serait trompé. Je voudrais bien, de ma part, ajouter du soleil à des paysages mornes, mais je ne puis que vous dire, avec les meilleurs souhaits de mon âme ! Au revoir !

Bien à vous,

Palmyre Jaquetti

---

104 Lapsus per *profite.*

105 Lapsus per *effraient.*

106 La famosa novel·la de Charles Dickens, *Pickwick (Documents pòstums del Club d'aquest nom),* traduïda per Josep Carner, en tres volums (Badalona: Edicions Proa, 1931).

107 Lapsus per *ses.*

108 Lapsus per *sûreté.*

8. Carta manuscrita, Barcelona, 31 de desembre de 1938[109]

Mr le professeur Joubert

Barcelone, le 31 déc. 1938

Très cher Monsieur!

J'ai bien reçu vos cartes et vos cadeaux, et ces deux fois-ci ils me sont parvenus au complet. Ici je m'arrête, je médite profondément, je n'ajoute rien. J'ai honte de vous dire seulement un mot de tout ce qui remplit mon âme. Merci, ce serait un petit mot ridicule. C'est en me taisant que je vous révère et vous remercie de mon mieux dans mon âme.

Je suis encore vaillante. Mon voyage et mes promenades m'ont apporté des forces dont je m'étonne moi-même, car il me faut, désormais, me rendre à pied à l'Institut. Je m'en tire assez bien et sans beaucoup de fatigue. Si madame Thérèse, cette excellent et très vieille personne était vivante et pouvait me voir, elle qui m'a vu et m'a entendu pousser des cris épouvantables quand on me tournait, comme une tante, sur mon lit! Il y a longtemps qu'elle est morte.

Pendant ces jours, j'écris bien des chansons. Il y a deux ans, c'étaient des chansons et des poèmes où je chantais le parfum, la joie de ces fêtes d'amour et de famille. Maintenant ce sont déjà plus précises, elles veulent s'ajouter en ruisseaux étincelants aux belles ch[ansons] de Noël qui émerveillent encore le monde.

Je vous prie les meilleurs mots à votre famille et aux enfants. Aussi, si vous voyez Mr Cachard,[110] si vous lui écrivez, je vous prie de lui dire les bons sentiments de son élève.

Je ne veux pas vous parler de nos souffrances. Il tombe (au milieu du jour, du ciel pur et d'une beauté merveilleuse), il grêle des bombes, la nuit. On endure tant, et on apprend à se passer de bien de choses et surtout, à adapter la vie aux circonstances. Le mimétisme des petits animaux peut même s'appliquer au genre humain dans les plus dures circonstances. Ainsi, le chauffage peut se réduire à une bouillotte et la table à chère peut se réfugier dans le lit en petite planche. Quand on réussit à faire de la vie la chose la plus simple et quand nos besoins se trouvent réduits au minimum, voilà qu'on est encore heureuse au milieu des souffrances, sous le ciel qui s'épanouit et se donne toujours en nappes de lumière.

Je manque de beurre, absolument nécessaire à mes os, et de bougies. Mais je trouverai moyen de me tirer d'affaire. D'abord, il me reste encore un petit bout de bougie, car nous avons eu assez de lumière électrique pendant quelques jours. Puis, les journées seront plus claires, cela recommence. En été, j'avais organisé ma vie de sorte que je ne devais même pas allumer.

Je puise dans mon propre monde intérieur tous les éléments dont l'ai besoin pour peupler ma solitude. Maman est beaucoup mieux et très vaillante et courageuse, aussi. Elle vous envoie ses meilleurs amitiés.

---

109 A sota, hi ha la indicació, en català, que fou rebuda el 21 de gener de 1939. Al començament de la carta hi ha enganxada una petita *Note de la censure,* impresa, que demana que, per a la resposta, s'utilitzi amb preferència «la carte postale», amb lletra ben clara i tan curta com sigui possible. «Les lettres trop longues pourraient subir des retards et même être arrêtées par la censure».

110 No podem identificar aquest personatge, que Palmira qualifica d'antic mestre, potser, com altres vegades, per temes de censura.

Et moi, je ne saurais pas me passer d'envoyer, pour les petits, une de mes chansons. J'ai été dans les deux Ecoles Normales, on me dit bien de belles choses de mes chansons, me[111] je me sens seule et j'écris, j'écris toujours.

Cançó del ferrer

Als nens Carreres Patxot

[I] D'ésser ferrer no costa[,]
només cal bon pit[,]
pim pam no hi cap resposta[,]
cada espurna un crit[,]
canta que canta el ferro se'm va doblegant[,]
        pim pam
d'un cop ve l'altre[,]
que així es forja el cant[,]
        pim pam
i es va allargant[.][112]

II D'ésser ferrer m'agrada,
picar ferro encès[,]
pim pam vull fer una arada
que no pesi res[,]
solc rera solc, reposa
tot sembrant el blat[,]
        pim pam
l'enclusa canta
que té el cor gelat[,]
        pim pam
'nem al combat.

Palmira Jaquetti

9. Carta manuscrita, Barcelona, 23 de gener de 1939 [enllestida el 26 de gener][113]

M[r] le Prof. Joubert
Barcelone, le 23 janvier 1939

Très cher Monsieur ! Je viens de recevoir vos cadeaux, presque intègres.
Les chemins étant si longs et si difficiles, je ne m'étonne pas.
Je ne saurais vous dire ma joie, ma gratitude !
Je me réfugie dans mes souvenirs, dans ma vie, dans l'amitié, dans la beauté de la nature, je crée, j'écris constamment, jusqu'ici j'ai encore tenue, hier, au-

111 Deu haver de dir *mais*.

112 Aquesta primera estrofa va acompanyada de la melodia corresponent.

113 A sota hi ha la indicació, en català, que fou rebuda el 27 de febrer [de 1939].

jourd'hui, tous les jours c'est le même travail, la même corvée, une souffrance qui ne fait que s'accroître.

Désormais, je me rends à pied au Lycée. Je rentre à pied, je vais toute seule, avec ma canne; c'est en tout, une heure et demie de marche. Mais c'est trop. Aussi, j'endure les escaliers toutes les fois qu'il y a bombardement, car on est obligé de faire descendre les enfants en bas. Hier je suis montée et descendue au sixième seize fois. Puis, la nuit. Ces nuits! Oh, que je pense à vous!

Je plonge dans ma propre vie intérieure, dans le rêve, dans la poésie qui se détache de tout. J'ai réussi, jusqu'à ce jour, à me tenir. Mais je me sente extrêmement fatiguée et lasse. Ma lettre est souvent interrompue. Les bombes, les canons. J'ai l'âme meurtrie.

Et ce soleil! Cette chaude lumière qui est vie, joie, beauté. Et la mort de tous côtés!

Ici, je ne pouvais plus écrire. Il s'est passé quelques jours depuis le commencement de ma lettre et le dernier événement. Aujourd'hui, le 26 janvier. L'armée de Franco vient d'entrer à Barcelone et voici qu'ils parlent par la radio. J'ai encore les sirènes, les constantes sirènes de ces jours derniers, dans le cœur, dans le sang. Ces coups de canon dont je ne distinguais que le bruit s'approchant, résonnent encore dans mon corps. Il y a encore quelques heures, j'ai pleuré chaudement dans ma fenêtre. La foule venait de tous côtés traînant des sacs de riz, des morues, des boîtes, des caisses, et pendant de longues heures tous les vivres emmagasinés ont été pris; en un moment les gens se sont munis de ce qui coutait[114] de longs jours de guerre et de souffrance. Ils se battaient, en chemin, se poursuivaient, pour se prendre encore leur proie. Des gens qui tombaient, des lentilles qui abreuvaient le sol, des femmes qui se basculaient et piétinaient pour les ramasser, des cris, des injures, des grossièretés,[115] des courses, des fuites avec une nouvelle boîte prise en chemin, voilà ce qui m'a ému profondément, tandis que je pensais à bien de choses.

Je suis tout à fait malade. Puis ces longues courses que mes genoux devraient endurer, cette soif de paix, de repos! Ah! Je vous écrirai au plus tôt. P. Jaquetti

114 Lapsus per *coûtait.*

115 Lapsus per *grossièretés.*

Referències bibliogràfiques

CALBET, Josep M.; Jacint CORBELLA (1983): *Diccionari biogràfic de metges catalans*, III. Barcelona: Fundació Salvador Vives i Casajuana.

CARDONA, Osvald (1964): «Record de Palmira Jaquetti». *Serra d'Or* núm. 2/3: 76.

DOMÈNECH, Salvador (1998): *L'Institut-Escola de la Generalitat i el doctor Estalella*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

GONZÁLEZ-AGÀPITO, Josep; Salomó MARQUÈS (1996): *La repressió del professorat a Catalunya sota el franquisme (1939–1943) segons les dades del Ministeri d'Educació Nacional*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

MASSOT, Josep (ed.) (1995): *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*, V. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2004*a*): *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*, XIV. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2004*b*): «L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, font de recerques». Dins *Escriptors i erudits contemporanis. Quarta sèrie*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 169-188.

— (2010): *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*, XX. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2014): *Rafael Patxot i Jubert. El savi, el mecenes, el patriota*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2019): «Noves aportacions a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya». Dins *A la Ciutat dels llibres. Tercera sèrie*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 61–74.

— (2020*a*): «Baltasar Samper, de l'Obra del Cançoner a França i a Mèxic». Dins *A la Ciutat dels llibres. Quarta sèrie*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 69–118.

— (en premsa): *Les missions de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

MATHEU, Roser (1972): *Quatre dones catalanes*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana.

ORIOL, Carme; Emili SAMPER (eds.) (2017): *Història de la literatura popular catalana*. Alacant/Palma/Tarragona: Edicions de la Universitat Rovira i Virgili/Publicacions de la Universitat d'Alacant/Edicions de la Universitat de les Illes Balears.

SERRAHIMA, Maurici (1981): *Memòries de la guerra i de l'exili*, 2 vols. Barcelona: Edicions 62.

TOMÀS, Jordi (2008): *El mestre Joan Tomàs i Parés: passió per la cançó popular*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Notes sobre una versió d'«El fals testimoni» recollida a Calafell

Salvador Rebés Molina
Grup d'Estudis Etnopoètics
salva.dor23@yahoo.es

Resum

El propòsit d'aquest treball és destacar els aspectes comuns i les diferències en una versió tradicional d'«El fals testimoni» (IGRH 0446) recollida a Calafell (Baix Penedès). «El fals testimoni» narra un infame crim per honra *executat per un marit ofès, que aquí s'anomena comte Flores, després d'haver cregut l'acusació calumniosa de la reina sobre la infidelitat de la comtessa, per les suposades relacions d'aquesta amb el rei. El relat termina quan el monarca coneix l'assassinat de la seva estimada i, en conseqüència, ordena la mort immediata dels dos responsables, la reina i el comte. La versió que examinem va ser comunicada cap al 1980 per la Sra. Carme Pedro Guinovart (1917–2003), filla d'aquella vila costanera, a un familiar seu, el metge Fermí Alari Pons, un conegut investigador de la cultura local. Encara que el text de Calafell presenti alguna fissura estructural, serveix per recordar que totes les versions són útils d'igual manera per tal d'establir el corpus d'un romanç, així com la seva distribució geogràfica.*

Paraules clau

«El fals testimoni» (IGRH 0446, «La calumnia de la reina»); romancer tradicional; calúmnia; crim per honra; serpent

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 9, 2020, 125–139 | DOI: 10.17345/elop2020125-139
ISSN: 2014-7996 | http://revistes.urv.cat/index.php/elop

Abstract

The purpose of this article is to highlight the commonalities and differences in a traditional version of "El fals testimoni" (IGRH 0446) collected in Calafell (Baix Penedès). "El fals testimoni" narrates an infamous honour killing perpetrated by an offended husband, here called Count Flores, after he believed the queen's slanderous accusation about the countess's infidelity and her alleged relations with the king. The story ends when the monarch discovers the murder of his beloved and immediately orders the execution of the two culprits, the queen and the count. The version we examine was reported around 1980 by Mrs Carme Pedro Guinovart (1917-2003), a native of that coastal village, to a relative of hers, the medical doctor Fermí Alari Pons, a well-known researcher of the local culture. Although the Calafell text has suffered some structural flaws, it serves as a reminder that all versions are useful when it comes to establishing the corpus of a romance and its geographical distribution.

Keywords

"El fals testimoni" (IGRH 0446, "La calumnia de la reina"); traditional romancero; slander; honour crime; serpent

Rebut: 06/11/2019 | Acceptat: 17/03/2020

El nombre de versions disponibles d'«El fals testimoni» (IGRH 0446, «Briana y la sierpe» = Armistead 1978: núm. L6, «La calumnia de la reina») s'ha incrementat ben poc des que vaig publicar «Un serpent amb corona de rei...», ja fa un grapat d'anys (Rebés 2005). Contenia aquell article una crida final a la contribució recol·lectora del lector que no va aconseguir el ressò que desitjàvem. Cap ressò, de fet, fins el mes d'agost passat, quan m'arribava per correu electrònic una versió nova del Baix Penedès, recollida i tramesa pel Dr. Fermí Alari Pons (Calafell, 1951), metge de professió i estudiós de la cultura local (Alari 2019), a qui agraeixo sincerament el detall. Es tracta d'un text d'origen familiar que porta per títol *Diana.* Fa com segueix:

Diana se passejava   en una sala muy grande
02 vestida de un paño vierdo,   puntejando su guitarra.
Un serpiento verinoso   a davant seu se li apara.
04 —Ves-te'n d'aquí, tu, traïdor,   ves-te'n d'aquí tu, malvado!
—Si sabías quién soy yo,   que soy el rey encantado.
06 Sols per la teva hermosura,   siete años que voy penando.—
La maldita de la reina,   ella tot s'ho escoltava.
08 Ja n'armella un gran convit   de tots los condes y dames.
—Tots los condes y marquesos   tenen la mujer honrada,
10 menos el conde de Flores,   que la tiene abandonada.—
Ja s'aixeca de la mesa   per a dar-li bufetada.
12 —Detente, detente, conde,   què és lo que vas a fer ara?—
De los tres hijos que tiene,   ja cridava lo més grande:
14 —Qui ha fet aquesta muerte?   Qui l'ha feta i l'ha causada?
—El rei, conde, l'ha feta   i la reina l'ha causada.—
16 Pronto, pronto, el conde mor   i la reina, emparedada.

Deixem que el col·lector ens expliqui com l'havia recollit:

> La cançó la vaig sentir per primera vegada per boca de ma mare, Antònia Pons Pedro. Ella la sabia fragmentàriament. Em va dir que la tieta (bestia) Carmeta la sabia millor. La vaig anar a veure amb paper i llapis (llàstima de gravadora!). La bestia es deia Carme Pedro Guinovart. [...] Va néixer a Calafell, a la costa del Baix Penedès. Va néixer en una casa de pagès on, a més a més, tenien taverna des de no se sap el temps. No cal que t'expliqui que a les tavernes es cantava moltíssim. La taverna la portaven una mica entre tots: la besàvia Tecla, l'àvia Pepeta, la Carmeta esmentada i tres besties més, Agneta, Roseta i Lola. La tia Carmeta, però, com tantes noies de poble, va anar a Barcelona a fer de minyona amb 15-16 anys. S'hi va estar potser dos anys. Retornada a Calafell, va treballar en una petita fàbrica tèxtil del poble mateix durant alguns anys. A la postguerra es va casar i el primer fill li va néixer el 1951. Va viure quasi sempre a Calafell, però ja vídua i bastant gran va viure amb un fill seu a Tarragona. La tia Carmeta va aprendre aquella cançó a Barcelona? No ho crec. Jo crec que la hi va ensenyar sa mare, Tecla Guinovart Mestres, una dona molt ben dotada per al cant (havia cantat a l'Orfeó Calafellenc de 1914) i que sempre cantava. Ara bé, jo crec que algú va portar la cançó a aquella taverna. El que és segur (perquè m'ho va dir qui ho va veure) és que abans hi havia gent que es dedicava a cantar notícies d'actualitat pels pobles, com



Carme Pedro Guinovart (1917-2003)

> els antics romanços de cec. [...] Aquesta gent, a més, segurament cantava peces més antigues, com el romanç de la Diana. [...] Tota l'estona he estat dient «cançó», però lamentablement no ho puc precisar. Jo diria que ma mare i ma tia recitaven, amb un ritme cadenciós, com una sonsònia (correu electrònic del 05/08/2019).

Una sonsònia. Un romanç llastimós i una sonsònia. Recalaria a Calafell de la mà d'un pobre captaire? En correus posteriors, el Dr. Alari aporta l'adreça d'aquella casa-taverna, cal Pedro (carrer del Sol, 4), i detalla que la besàvia Tecla Guinovart, casada amb Joan Pedro Mañé, era filla de ca l'Errat. També que Carme Pedro Guinovart (1917–2003) havia enviudat del madrileny Bernardo Crespo Gibaja, carrabiner primer i guàrdia municipal després. Vivien al carrer de Mallorca, a prop de la platja, si bé a l'hivern s'estaven de vigilants a l'Hotel Miramar, tancat fora de temporada. Més endavant, van llogar una casa al final del carrer del Mar, que és on va tenir lloc l'entrevista, cap al 1980. La tia Carmeta, que vorejava els 65 anys, mantenia intacta la memòria del passat i sabia cantar, entre altres coses, «El rei mariner» (IGRH 0411, «Marinero raptor»), tan estàndard com acostuma a ser aquí i allà:

A la voreta del mar   n'hi ha una donzella
que brodava un mocador   que és per la reina.
I quan és a mig brodar   n'hi falta seda,
alça els ulls i mira el mar,   veu una vela.
—Mariner, bon mariner   que en porteu seda?
—De quin color la voleu,   blanca o vermella?
—Vermelleta la vull jo,   que és per la reina.
—Pugeu vós dalt de la nau   i trieu d'ella.—
Quan va ser dalt de la nau,   la nau pren vela,
i amb el cant del mariner   s'ha adormideta.
Quan ella es va despertar,   ja no en veu terra.
—Mariner, bon mariner,   baixeu-me en terra,
que les aigües de la mar   me'n donen pena.
De tres germanes que som,   soc la més pobra;
l'una és casada amb un rei,   l'altra és princesa,
i jo, pobreta de mi,   marinereta.
—No sereu marinereta,   que sereu reina,
perquè jo soc el fill del rei   d'Anglaterra.

Tornant a la *Diana*, que és el tema que ens ocupa, cal advertir que la versió calafellenca es troba curiosament reduïda, ni fragmentària ni sencera, sinó alterada per un seguit d'omissions notables respecte al conjunt del romanç. S'hi ha difuminat, sobretot, una seqüència cardinal, que és el relat de l'uxoricidi, instigat per la reina. Ara no podem saber si són lapsus mecànics, per dècades d'abandó, o si la informadora l'havia après d'aquesta manera concreta. Això no vol dir, però, que la versió hagi minvat en dramatisme ni en interès perquè, a diferència dels

romanços de canya i cordill, de narració lineal, submisos a la divisió tripartida, retòrics i prolixos amb els detalls, el romancer oral podia donar-se el gust d'infringir els rigors de la coherència. Ser abrupte i enigmàtic, deixant via lliure a una certa intuïció.

Passem a examinar el text de Calafell, pas a pas. D'ara endavant, usaré el títol d'«El fals testimoni» per referir-me a qualsevol versió, catalana o no, que correspongui a l'IGRH 0446.

1. Una bella dama, sorpresa a soles per l'arribada del rei, rebutja la demanda amorosa d'aquest (v. 1-6)

Ella s'anomena Diana, nom d'ascendència clàssica que, si ens deixem guiar pel corpus del romanç, format a partir del segle XIX, deu ser la forma primitiva de la qual haurien vingut les variants populars D*e*ana ~ D*r*iana ~ *Tr*iana ~ *Br*iana ~ *Brill*ana ~ *Vil*ana ~ *In*diana ~ *An*diana ~ *A*d*r*iana ~*En*d*r*iana, etc. No entraré en més detalls. El «paño vierdo» que porta (v. 02*a*) denota un cos fresc, desitjable. Així també, al «Juicio de Paris» (IGRH 0041): «Venus luego que venía, / de ropas verdes vestida» (Di Stefano 1993: 236). Que es passegi per la sala tot puntejant la guitarra és una situació inicial atípica que prové, en realitat, d'un altre romanç, «Silvana» (IGRH 0005), no de manera directa, sinó a través d'un vell contacte amb una branca d'«El conde Alarcos» (IGRH 0503) que havia rebut la immixtió prèvia de «Silvana», tal com ens ensenya «O conde Alarcos» galaicoportuguès: «Silvana se passeava / por um corredor acima, / tocando numa guitarra / muito bem que a tangia» (Ferré 2001: 345). És l'essència evolutiva del Romancer.

Quina devia ser la introducció originària d'«El fals testimoni»? Entenc que el nom de «Diana» significa quelcom més que un vernís ocasional d'antroponímia llatina, triat a l'atzar. Després d'haver interessat els escoliastes medievals d'Ovidi, la mítica Diana havia adquirit nova rellevància com a font inspiradora de les formes artístiques sorgides de l'Humanisme i el Renaixement (Morros 2010). Escoltem don Quixot, fent-se eco del mestre Petrarca: «Por cierto, hermosísima señora, que no debió de quedar más suspenso ni admirado Anteón cuando vio al improviso bañarse en las aguas a Diana, como yo he quedado atónito en ver vuestra belleza» (Segona part, cap. LVIII). Dècades abans, al *Cancionero de Stúñiga* (ca. 1460) s'aplegava aquest poema de Carvajales, estrany equilibri d'arrels petrarquistes i populars alhora:

> Desnuda en una queça,
> lavando a la fontana,
> estava la niña loçana,
> las manos sobre la treça.
>
> Sin çarcillos nin sartal,
> en una corta camisa,
> fermosura natural,
> la boca llena de risa,
> descubierta la cabeça
> como ninfa de Dïana
> mirava la niña loçana
> las manos sobre la treça
> (Whetnall 2006: 92)

Una munió de versions repeteix que la Diana d'«El fals testimoni» es renta en una font quan la sorprèn l'arribada del rei. La rica bellesa de l'indret —és una deu que raja or, plata i perles o cristall— no fa sinó encarir l'excel·lència física i la categoria moral de la dona. Tres botons de mostra, el primer procedent de la província de Sòria; el segon, de la tradició sefardita del Marroc, i, el tercer, de Barcelona, on no s'esmenta de manera directa el bany, però sí el jardí meravellós i l'harmonia de la font:

> En rico jardín que tiene   una rica fuente mana,
> con cuatro caños de oro   embastonados de plata.
> Por el uno mana oro,   por el otro mana plata,
> por el otro cristal fina,   por el otro agua clara.
> Por el que agua caía   Brianita se bañaba,
> (Schindler 1941: 60)

> En medio de aquella huerta   está una fuente de agua clara,
> siete chorros corren de ella,   todos los siete de plata,
> tres eran de agua dulce,   cuatro eran de agua salada.
> Como eso viera Brillana,   de pronto se remangara
> a bañar su lindo cuerpo,   su lindo cuerpo bañara.
> (Yurchenco 1983: pista 2/03)

> La Diana está *en el jardin   en el jardin de su padre* [...]
> *En medio de aquel jardin   había una fuente grande,*
> *Haba cuatro cañones   todos cuatro van rajando.*
> *Del uno* raja *oro fino,*   del otro, la fina plata,
> *Del otro* raja el cristal,   *del otro el agua mas clara.*
> (Milà 1882: 229; cursives de l'editor)

No n'era jo prou conscient quan escrivia: «El motiu de la font apareix de tant en tant» (Rebés 2005: 98). També Rafael Beltrán parla de «motivos que no parecen imprescindibles. El primero es el de la fuente, probable contaminación de "La fuente fecundante"» (Beltrán 2000: 195). Ara m'inclino a pensar que la font, igual que el bany, és inherent al romanç, d'acord amb el supòsit que avançaven els mestres Armistead i Silverman: «parece que el carácter mágico del manantial —y de la culebra que se le asocia— constituye un elemento originario en el romance o que, por lo menos, estos motivos habían de incorporarse al relato en una etapa muy temprana de su vida tradicional» (Armistead-Silverman 1977: 108). Crec que s'inspira, justament, en la font encisadora de Diana, a l'abast de don Quixot i de qualsevol romancista lletrat: «fons sonat a dextra tenui perlucidus unda / [...] hic dea silvarum venatu fessa solebat / virgineos artus liquido perfundere rore» (Ovidi, *Metamorphoseos,* III, 161-164).

Un sector de la tradició, el més renuent a la visió nua del cos, vol entendre que només s'hi renta la cara després d'haver-se pentinat els cabells, gest tradicional de rerefons eròtic (Beltrán 2000: 193). Així, en un íncipit de Palma, «A su baix d'una font fresca / Diana s'hi pentinava, / amb un mirai de crestai / sa cara se limpiava» (Arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya [OCPC], A-25-V, doc. 41, del col·lector Bartomeu Muntaner, 1847, per la col·lecció de Marià Aguiló i Fuster). També a Saragossa «Silviana tiene una fuente / [...] / donde peina sus cabellos / y lava su linda cara» (Alvar 1987: 290). Seguint per aquesta via esdevindran pres-

cindibles, ara sí, tant la font com l'espai natural que l'envolta, arbreda, horta o jardí: «La vilana se passeja / amunt y avall de sa cambra / pentinant sa cabellera / y rentant sa hermosa cara» (Briz 1877: 17). Vet aquí oberta la porta que facilitarà, més tard, el contacte amb altres romanços de dones que vaguen per palaus, sales i cambres, com acabem de veure a Calafell.



Diana sortint del bany (1742), de François Boucher

Una de les dues versions que Joan Amades atribuïa a la seva mare, la que comença «Driana s'està al jardín», eleva l'escena a un grau superior d'erotisme: «leche de Venus tiene / para emblanquecer sus carnes» (Rebés 2018: 132). Tanmateix, la summa d'«El fals testimoni» no dibuixa una *toilette* de Venus, voluptuosa, seductora, ni s'assembla gens tampoc a la «Diane sortant du bain» de François Boucher (1742), dolça coqueteria rococó destinada a complaure la mirada masculina. Es troba més a prop de la història bíblica de Susanna i els vells:

> Un dia, Susanna hi anà, com feia sempre, acompanyada només de dues minyones, i, com que feia calor, es volgué banyar al parc. No hi havia ningú més, fora dels dos vells, amagats, que l'espiaven [...]. Un cop les minyones fora, els dos vells s'aixecaren, es precipitaren sobre ella i li digueren: «Les portes del parc són tancades, no ens veu ningú. Et desitgem, cedeix i jeu amb nosaltres! Si no, farem de testimonis que hi havia amb tu un jove i que per això havies fet marxar les teves minyones». Susanna sospirà: «Estic agafada per tots cantons! Perquè, si faig això, m'és la mort; i, si no ho faig, no m'escaparé pas de les vostres mans. Però em val més de caure a les vostres mans, sense haver-ho fet, que no pas de pecar davant el Senyor». [...] L'endemà, quan el poble es reuní a la casa de Joaquim, el seu marit, comparegueren també els dos vells amb el designi criminal contra Susanna de fer-la condemnar a mort (*Llibre de Daniel*, 13,1-28).



Susanna i els vells (ca. 1700), de Giuseppe Bartolomero Chiari

És ben sabut que l'acusació d'adulteri femení, a més de ser l'epicentre del romanç, va moure diverses trames de la narrativa medieval. En el cas del romanç, l'ascendent ovidià no excedeix el quadre de la font, prou captivador per si sol. Igual que la deessa antiga, aquesta *segona Diana* està vedada al tracte sexual, si bé per motius diferents. Si l'una és casta i verge, l'altra és honesta i casada, circumstàncies que també la fan intangible.

La Diana de Calafell descobreix, de sobte, un indici de mal averany, el «serpiento verinoso» (v. 03), és a dir, la serp d'aigua, que és la forma habitual a Catalunya, amb diverses variants: serpient ~ serpento ~ sargento (!) ~ serpent ~ sierpe... Aquest darrer mot, *sierpe,* conservat des de la Vall d'Aran fins al Montsià, així com a l'àrea oriental de la Península i al Marroc, pot haver estat a l'origen històric del romanç. En canvi, per Castella i Lleó i Cantàbria el mal presagi consisteix a percebre una *sombra*, i si no, la terbolesa de l'aigua: «Estando un día lavando / el agua se le enturbiaba» (Fraile 2009: 495). La iconografia i els simbolismes universals de la serp formen un cabal bibliogràfic ingent. Pel que fa al nostre romanç, no cal donar-hi més voltes: «La serp era el més astut de tots els animals salvatges que Déu havia fet» (*Gènesi).* La tradició catalana se singularitza pel fet que la serp *præsaga* i el rei formin una sola realitat, un rei-serpent transformat, prodigiós, l'encanteri del qual es trenca així que pren la paraula: «Si sabías quién soy yo, / que soy el rey encantado» (v. 05 de Calafell). També al *Romancerillo,* «No t'espantis, nó, Diana, / *que soy un rey encantado*» (Milà 1882: 229). Existia aquesta breu metamorfosi als primers estadis de la tradició? Mancats com estem de testimonis antics, hauríem de guiar-nos per una lògica senzilla, segons la qual primer devia aparèixer en escena la serp del mal presagi i tot seguit l'home que causaria la desgràcia immediata. Així, al Marroc:

> Una sierpe temerosa   delante se le aparara:
> —¡Oy, válgame Dios del cielo!   ¿Qué es esto que yo mirara?
> ¿Si se me acortan los días   o la vida se me alarga?—
> Oyídolo había el buen reye   desde su alta ventana:
> —Ni se te acortan los días,   ni la vida se te alarga.
> Solamente una palabra,   Briana que a ti te daba:
> Serás reina de siete empeños,   serás reina y alabada.
> (Armistead 1978: III, 38)

En un altre extrem de la tradició, Cantàbria, es confirma aquest ordre natural dels fets, és a dir, l'indici funest (l'aigua tèrbola reemplaça aquí la serp), l'exclamació espantada de la dona i la resposta oportuna del rei, que l'aguaita:

Estando un día lavando   el agua se le enturbiaba [...]
—O los mis días son cortos   o la vida se me acaba.—
El Rey la contestó   porque escuchándolo estaba:
—Antes del amanecer   has de ser mi enamorada.
(Fraile 2009: 495)

A Palazuelos de la Sierra (Burgos), l'ombra inquietant resulta ser la del rei, cosa ben natural encara:

Un día estando lavándose   la sombra se le acercaba:
–O es la sombra mi marido   o es la sepia emponzoñada.
–No es la sombra tu marido   ni es la sepia emponzoñada,
que es la presencia del rey,   en busca de la tuya anda;
tan sólo vengo a decirte: si quie's ser mi enamorada,
serás la reina en Castilla   y princesa en Alemania
(Manzano 2003: 291)

A Saragossa hi ha una serp que parla per art d'encanteri, un pas endavant cap al fet prodigiós, però aquesta mala temptadora es manté separada de la persona reial:

Un día peinándose   una serpiente le habla:
—¿Quieres ser reina en Castilla   o princesa en Alemania?
—No quiero ser reina en Castilla   ni princesa en Alemania,
quiero la honra de mi conde   que no quiero deshonrarla.—
El rey que ha oído esto   a su palacio se marcha.
(Alvar 1987: 290)

En definitiva, crec que la fusió del rei i la serp en una sola figura, el rei-serpent encantat, és una feliç troballa del procés d'apertura del romanç. Una mudança feta, o si més no, documentada extensament a Catalunya i que s'estén a les versions mallorquines de caient més arcaic, per exemple, l'esmentada de Palma: «No te retgires, comtessa, / soy un rei encantado».

El nostre rei-serpent encarna la temptació suprema: riquesa i poder, a canvi de sexe. Ella ho entén a l'instant i per això l'anomena «traïdor», epítet del diable, la «sierpe antigua» del Paradís. Recordeu la temptació de santa Òria, inclosa a la *Vida del glorioso confesor Santo Domingo de Silos* de Gonzalo de Berceo, quan el traïdor pren la forma de «sierpe» alçada. Tal com apuntava un vell manual de literatura espanyola, «la descripción de la serpiente, en efecto, está llevada a cabo en forma inconfundiblemente fálica» (Deyermond 1973: 117):

Prendié forma de sierpe   el traïdor provado,
poniéseli delante   el pescueço alçado,
oras se facié chico,   oras grand desguisado,
a las veces bien grueso,   a las veces delgado.

La dama de Calafell no respon al rei. Qui calla atorga? En absolut. Segueix en peu, taxatiu, el «ves-te'n» formulat per endavant. Ja hem vist com ho feia a Saragossa, «quiero la honra de mi conde / que no quiero deshonrarla» (Alvar 1987: 290). La mateixa resposta es repeteix a tot arreu; per exemple, a Palazuelos, «que la honra de mi marido / la tengo muy bien guardada» (Manzano 2003: 291) i a Foncea (Rioja Alta), «la honra de mi marido / la tengo muy estimada» (Asensio

2008: 324). I, en termes equivalents, a Sabadell, versió recollida per Adelaida Ferré i Gomis a principis del segle XX:

> —Si me quieres dar tu amor,   serás mi enamorada,
> serás condesa de Flores   y reina de toda el Austria.
> —No puede ser esto, el rei,   porque esto Dios no lo manda,
> ser la traïdora del conde   i del rei l'amistançada.
> (Arxiu de l'OCPC, S-17, 166)

2. Havent descobert el desig del rei, la reina proclama davant la cort la falsa deshonra de la seva rival, comtessa i casada (v. 7–10)

La reina se n'assabenta d'amagat: «La maldita de la reina, / ella tot s'ho escoltava». L'adjectiu «maldita» connota ocultació i cautela. Poques vegades s'hi planteja un malentès fatídic, com ara a Felanitx (Mallorca):

> La Reina falsa y traidora   en palacio lo escuchaba:
> todo lo que el Rey decía,   no lo que dice Adriana.
> (Ginard 1975: 524)

Tal era el meu punt de vista quan deia: «La desgràcia és que no escolti les raons de la comtessa: "sent les paraules les rei / i no sent les d'Adriana"» (Rebés 2005: 98). D'acord, sí, per a aquest grup reduït de versions. Perquè la idea més estesa és la de Calafell, «ella *tot* s'ho escoltava». Tot. No hi ha cap malentès ni gelosia infundada. A la reina li és indiferent què pugui dir o deixar de dir la virtuosa comtessa. En té prou amb l'actitud del rei. Mentre l'altra visqui, la seva corona i la seva vida s'aguantaran per un fil. Per això hi aplica una solució dràstica, una calúmnia conscient, amb tots els ets i uts: «CALÚMNIA. Falsa acusació feta maliciosament per difamar» (DCVB). Que se n'encarregui el seu marit. L'acusació varia poc d'un lloc a l'altre. Comparem com és a Tetuan (Marroc), versió recollida per Manuel Manrique de Lara l'any 1916; a Ripoll, d'un col·lector anònim de 1918 (Manuel Caballeria de Budallés?), i a Vera de Moncayo (Saragossa), versió enregistrada per Luis Miguel Bajén i Mario Gros el 1996:

> Otro día en la mañana,   a los condes convidara.
> Al alzar de los manteles,   por las mujeres hablara:
> —Todos tenéis buenas mujeres,   si no es Briana, que es mala.
> Siete años habían, siete,   que del rey es namorada.
> (Armistead 1978: III, 38)

> La reina fa fer un pregó   per Sevilla i per Granada:
> que tots els cavallers i condes   que vagin al seu reialme,
> i també el comte de Flores,   aquest que no hi faci falta.
> —Tots els cavallers i condes   tienen la mujer honrada,
> menos el conde de Flores,   el marit de l'Adriana.
> (Juan 1998: 244)

> que a todos condes y duques   a todos los convidaba.
> Estando comiendo allí,   salió y dijo estas palabras:
> —Todos los condes y duques   tienen la mujer honrada
> menos el Conde Don Sauco   que la tiene esvergonzada.
> (Bajén; Gros 2003: 410)

A Calafell «la tiene abandonada», que és com ho deia la famosa cantaire de Prats de Lluçanès Maria Antich i Noguera, «menos el comte de Flores / que la té abandonada» (Vilarmau 1997: 200). Aquest oprobi sobtat, insuportable, anihila l'honra del comte.

3. El comte bufeteja la reina (v. 11-12)

És la lectura més elemental de «Ja s'aixeca de la mesa / per a dar-li bufetada», com a reacció d'incredulitat rabiüda, furibunda. Així també a Mataró, de l'insigne Terenci Thos i Codina, 1862: «Lo comte de Floris s'aixeca, / n'hi pega una bufetada» (Arxiu de l'OCPC, A-25/V, doc. 29). Si algú es planteja quin sentit té que el comte aixequi la mà contra la reina, la seva senyora, ha de saber que la bufetada circulava més aviat en direcció contrària, com veiem a la versió de Briz: «No digáu pas això reyna / que es honrada la Vilana.— / La reyna ja se 'n aixeca / per darli una bofetada» (1877: 19). I al recull de Palmira Jaquetti i Maria Carbó de l'any 1925, versió d'Isona:

> La un se'n mira a l'altre: —No és d'aquestes l'Adriana.
> —Sí és d'aquestes, sí és d'aquestes, no torna *atrás mi palabra*.—
> La reina, con su supèrbia, una bufetada li ha dada.
> (Massot 1996: 215; cursives de l'editor)

Per mera lògica sintagmàtica, el «detente, conde...» calafellenc (v. 12) s'associa al gest de bufetejar l'acusadora. Què, si no? Tingueu seny, que és la reina! Ara bé, qui conegui el conjunt del romanç notarà que entre els versos 11 i 12 hi ha hagut un buit de grans proporcions: el *crim per honra*. L'assassinat de la comtessa. La versió de Carme Pedro Guinovart s'esquinça a partir d'aquest moment. Suspesa la coherència narrativa, els versos s'acoblen bonament com poden, carregats de truculència. A falta d'un fil argumental segur, la comprensió del romanç demana un cert encaix emotiu. Per saber com sortia el comte del banquet, decidit a consumar el seu propòsit, seguirem, primer, una versió de Besalú, procedent de la missió de Joan Tomàs i Antoni Bonell, el 1926, i després, l'aplegada a Valls per Joan Just i Josep Roma, el 1928:

> —I mente pel coll, la reina, Diana n'és dona honrada.
> —Si n'és la puta del rei, que del rei n'és deshonrada!—
> I prompte manda al criat que li arregli el xivallo,
> i no el que está corriendo, el que a la tierra estoy volando.
> Si ja va per un bosc enllà, per un camp que verdejava.
> Diana ja el va a esperar per a fer-li una abraçada.
> —Fes-te enllà, puta del rei, que del rei n'ets deshonrada.
> Digues la confessió, la teva vida és acabada.
> (Arxiu de l'OCPC, C-40, doc. 266)

> Quan lo conde sentí eso, amb gran malícia i gran ràbia:
> —Dejen pasar, caballeros, que tinc la jornada llarga.—
> En ser a medio camino, ja n'encontra a Andriana
> amb los braços extendidos per a fer-li una abraçada.
> —Fuig d'aquí, poca vergüenza, vergüenza desvergonzada,
> allà a la mesa del rei gran vergüenza m'has causado.
> Mira que te'n mataré en 'queixa cruel espasa.
> (Arxiu de l'OCPC, C-90, doc. 142)

La tia Carmeta no relatava (no recordava?) l'execució del crim ni tampoc la presència de la filla, a qui solia confiar-se l'encàrrec d'alertar el rei. Llavors, com hem d'entendre el «detente, conde» calafellenc? Podria ser una variant de la súplica de la comtessa, equivalent a aquesta de la Vall d'en Bas, notificada a Marià Aguiló per Mn. Jaume Collell:

—Fuig d'aquí, falsa traïdora,   fuig d'aquí, falsa malvada,
que te'n tinc d'atravessar   con esta cruel espada.
—No ho faràs, no, lo bon comte,   miraràs que estic prenyada.
(Arxiu de l'OCPC, A-28/IV, f. 57)

No ho facis: «detente». O bé, pot ser el reflex d'una seqüència similar d'«El conde Alarcos». Quan aquest es disposa a matar la seva dona, a fi de complaure els desitjos de la infanta, algú l'avisa:

Detente, detente, el conde,   detente por vida mia,
Que l'infanta ya está muerta   y el rey tambien se moría.
(Milà 1882: 208)

4. El fill més gran de la comtessa notifica al comte (?) que el rei i la reina han causat la mort de la seva mare (v. 13–15)

L'aposició «El rei, *conde*, l'ha feta» (v. 15a), obliga a entendre que la denúncia l'atén el comte (!). On és l'uxoricidi, doncs, si la mort l'ha feta el rei? Una petita correcció hauria evitat tal despropòsit: «**Rei, el conde* l'ha feta…».

Com resta dit, la missió d'alertar la justícia correspon a la filla, veu i figura de la mare morta. La Diana renovada. Vegeu-ne una mostra de la Pobla de Lillet (Ripollès), d'un folklorista no identificat del grup de Ripoll, any 1920:

De tres hijas que ella té   n'ha cridada la més granda:
—Hija mia del meu cor,   oh! hija de mes entranyes,
quan ton pare m'haurà muerta   cabeça m'haurà quitada,
pentina mon cabell ros,   limpia ma blanxa cara.
Pendràs una tovallola,   la mellor que hi haiga a casa,
airàs a fer un present al rei   mentres ne siga a la taula.
(Juan 1998: 244)

Al Penedès ho cantaven així també. Per exemple, als molins paperers de Lavit (ara Torrelavit), versió aportada per Montserrat Cardús, informadora, amiga i col·laboradora d'Adelaida Ferré:

De tres hijas que en tenia   ja en crida la més grande.
—Quan tu padre m'haurà muerto   con la cabessa quitada,
pentinaràs mi cabello,   lavaràs mi blanca cara.
El presentes en el rei   [a] la taula mentre està dinando.
(Castellví 2018: 77)

Noteu la semblança amb Calafell, a uns 30 km en línia recta de Lavit: «De los tres hijos que tiene, / ja cridava lo més grande.» El gènere pot haver-se girat aquí per un lapsus memorístic de la informadora —probablement, sí—, però cal considerar, almenys, la possibilitat de veure-hi l'influx de l'IGRH 0047, «Muerte de Isabel de Liar». Donya Isabel mor per culpa d'una reina envejosa. Vet aquí el desenllaç de la Torre d'Oristà (Osona), en una versió de 1943 recollida per Josep M. Vilarmau:

Al capdavall de l'escala troba tres *hijos* plorant:
—On teniu la vostra mare que no us pugui aconsolar?
—El verdugo la n'ha morta, la reina l'ha fet matar...
(Vilarmau 1997: 202)

El contacte entre ambdues tradicions és innegable en altres casos, com ara aquest final d'«El fals testimoni» en què la pena de mort s'estén als gossos, detall extret d'«Isabel de Liar»: «també morirán los perros / perquè no han lladrado» (Centre de Documentació de Cultura Popular, Arxiu Vilarmau, G. 419/3, f. 167). I «El fals testimoni» de Josa de Cadí (Alt Urgell) acabava dient, de manera inequívoca: «La mort de donya Isabel / vint-i-nou morts ha causada» (Arxiu de l'OCPC, C-1, 315, missió Higini Anglès i Pere Bohigas, 1922).

5. Moren el comte i la reina (v. 16)

El romanç conclou arreu amb la revelació del crim i l'execució sumaríssima del comte i de la reina, artífexs de la tragèdia:

—Ben profit vos fassa, rey. —Ben vinguda sias infanta.
—Aquí 'us vinh á fe' un present de la muller mes honrada.
—Destapéulo, bona filla, destapéulo vos, infanta.
—Destapéulo vos lo rey, que á mi'l cor no me hi abasta.—
Destapa la toballola, veu lo cap de la vilana.
—Per lo menut de las dents aquest cap es de ta mare.
Aquesta mort ¿quí l'ha feta? Esta mort ¿qui l' ha causada?
—La n'ha causada la reyna y l'ha feta lo meu pare.
—Ton pare ne será mort y la reyna aparedada,
y despres, casante ab mi, serás reyna y respectada.
(Briz 1877: 20)

La cirereta és que el bon rei, més o menys contrit, vulgui gratificar-se amb la mà de la pobra orfeneta, *alter ego* de l'estimada: «Y tu serás la Adriana, / lo *que había de ser tu madre*» (Milà 1882: 230, v. 56). Ordre inicial restaurat. Dit amb més malícia, per una versió de Foncea: «ya que no gozó del tronco / quiso gozar de la rama» (Asensio 2008: 325).

Calafell conserva la sentència reial, «Pronto, pronto, el conde mor / i la reina, emparedada», tot i haver perdut la claredat que devia sostenir-la. El cas és que el sobirà s'aixeca, aquí també, sa i estalvi, enmig d'un mar de sang. A empentes i rodolons, entre línies omeses i línies que s'entrelliguen de manera certament confusa, la paraula final la tindrà el senyor rei, «porque el presupuesto ideológico es que la reina no puede desear a nadie fuera del matrimonio, pero sí el rey; y la reina no puede juzgar ni condenar, pero el rey sí» (Beltrán 2000: 206).

Cada versió de font oral és digna d'atenció. Entre totes perfilen el model dinàmic del romanç, les seves variants i la geografia per la qual s'havia arribat a estendre. Tant se val si el material que tenim entre mans s'allunya dels camins exemplars i majoritaris, si se situa, de manera més o menys reeixida, a l'espai conceptual que Charo Moreno anomena *els marges d*el romancero (Moreno 2009), és a dir, aquelles versions que s'ofereixen a l'anàlisi fragmentades, minoritàries o fins i tot, anòmales. Tot fa pinya. Agraeixo a la «Diana» de Calafell que ens hagi ajudat a recordar aquest principi metodològic, essencial per a l'estudi del folklore.

Referències bibliogràfiques

ALARI PONS, Fermí (2019): *Últimes notícies del Viola i altres històries locals*. [Calafell:] Amics del Patrimoni de Calafell.

ALVAR, Manuel (1987): *Romancero viejo y tradicional*. México: Porrúa.

ARMISTEAD, Samuel G. (1978): *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*, 3 vols. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.

ARMISTEAD, Samuel G.; Joseph H. SILVERMAN (1977): *Romances judeo-españoles de Tánger recogidos por Zarita Nahón*. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.

ASENSIO, Javier (2008): *Romancero general de La Rioja*. Logroño: Piedra de Rayo.

BAJÉN, Luis Miguel; Mario GROS (2003): *La tradición oral en el Moncayo aragonés*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza.

BELTRÁN, Rafael (2000): «Notas sobre el romance *La calumnia de la reina*, a propósito de una nueva versión recogida en Montaverner (Valencia)». Dins *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*. València: Publicacions de la Universitat de València, p. 189–208.

BRIZ, Francesc Pelai (1877): *Cansons de la terra. Cants populars catalans, v*ol. V. Barcelona / París: Alvar Verdaguer / Maisonneuve & C.º.

CASTELLVÍ I GIRBAU, Jordi (2018): *Cantar i fer paper.* Vic: Eumo.

DEYERMOND, Alan D. (1973): *Historia de la literatura española. 1. La Edad Media*. Madrid: Ariel.

DI STEFANO, Giuseppe (1993): *Romancero*. Madrid: Taurus.

FERRÉ, Pere (2001): *Romanceiro português da tradição oral moderna. Versões publicadas entre 1828 e 1960*, vol. II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

FRAILE GIL, José Manuel (2009): *Romancero tradicional de Cantabria*. Santander: Fundación Marcelino Botín.

GINARD BAUÇÀ, Rafel (1975): *Cançoner Popular de Mallorca,* vol. IV. Palma de Mallorca: Moll.

JUAN I NEBOT, Maria Antònia (1998): *Cançoner del Ripollès*. Ripoll: Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès.

MANZANO ALONSO, Miguel (2003): *Cancionero popular de Burgos. Tomo III: Cantos narrativos*. Burgos, Diputación Provincial de Burgos.

MASSOT I MUNTANER, Josep (ed.) (1996): *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials.* Volum VI. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

MILÀ I FONTANALS, Manuel (1882): *Romancerillo catalan. Canciones tradicionales.* Barcelona: Alvar Verdaguer.

MORENO, Charo (2009): «Los márgenes del romancero: Versiones minoritarias, fragmentarias y anómalas». *Pandora: Revue d'études hispaniques* núm. 9: 253–271.

MORROS MESTRES, Bienvenido (2010): *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas. De la Antigüedad clásica a nuestros días*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá / Universidad Autónoma de México / Centro de Estudios Cervantinos. Disponible en línia: <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/han-

dle/10017/19833/acteon.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [data de consulta: octubre de 2019].

Rebés Molina, Salvador (2005): «Un serpent amb corona del rei: "El fals testimoni"». *Caramella,* núm. 12: 96–99. Disponible en línia: <http://www.revistacaramella.cat/un-serpent-amb-corona-de-rei-el-fals-testimoni/> [data de consulta: octubre de 2019].

— (2018): *Les cançons de Teresa Gelats, mare de Joan Amades.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Schindler, Kurt (1941): *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal. Música y poesía popular de España y Portugal*. New York: Hispanic Institute in the United States. Reed. facs. de 1991, Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, Diputación de Salamanca / Hispanic Institute, Columbia University.

Vilarmau i Cabanes, Josep M. (1997): *Folklore del Lluçanès.* Edició a cura del Grup de Recerca Folklòrica d'Osona. Prats de Lluçanès / Barcelona: Ajuntament de Prats de Lluçanès / Dinsic.

Whetnall, Jane (2006): «Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar». *Cancionero General,* núm. 4: 81-108. Disponible en línia: <http://hdl.handle.net/2183/2667> [data de consulta: octubre de 2019].

Yurchenco, Henrietta (1983): *Ballads, Wedding Songs, and Piyyutim of the Sephardic Jews of Tetuan and Tangier, Morocco*. Disc LP. New York: Folkways Records (FW04208, FE 4208). Track: <https://folkways.si.edu/ester-kadosh-israel/brillana-briana/judaica/music/track/smithsonian> [data de consulta: octubre de 2019].

La ruta «Espais llegendaris de Tarragona»: quan la llegenda torna a la ciutat

Emili Samper Prunera
Universitat Rovira i Virgili
emili.samper@urv.cat

Resum

«Espais llegendaris de Tarragona» és una ruta que recorre cinc espais emblemàtics de la ciutat que han estat escenari d'una llegenda. L'activitat s'inclou dins la cinquena edició de «La ciutat a cau d'orella», un cicle d'activitats que parteix de l'oralitat per oferir activitats adreçades als més joves, organitzat per la Conselleria de Joventut de l'Ajuntament de Tarragona, la Biblioteca Pública de Tarragona, l'Arxiu de Folklore de la Universitat Rovira i Virgili i l'Escola de Lletres. Aquest article recull l'experiència d'aquesta ruta, adreçada a un públic familiar, i explica la seva gestació en el marc de l'esmentat cicle així com els canvis produïts en les successives edicions, fruit de canvis diversos, com el públic al qual es dirigeix, la seva durada o els espais visitats. En annex s'inclouen imatges dels espais visitats, així com els textos utilitzats com a punt de partida per a la seva elaboració procedents del llibre Llegendes de Tarragona.

Paraules clau

ruta; llegenda; Tarragona; folklore; joventut

Abstract

"Legendary spaces of Tarragona" is a route that visits five emblematic spaces in the city that have been the scene of a legend. The activity is included in the fifth edition of "The whispering city", a cycle of activities aimed at young people that uses the oral tradition. It is organized by the Town Council's Service for Young People, Tarragona Public Library, the Folklore Archive of the Rovira i Virgili University and the School of Arts. This paper

describes the route, which is aimed at families, and explains how it was created within the framework of this cycle. It also describes the modifications that have been made in successive editions as a result of various changes, such as the audience it is aimed at, its duration and the spaces visited. The appendix includes images of these spaces, as well as the texts from the book Llegendes de Tarragona *(Legends of Tarragona) that were used to prepare the route.*

Keywords
route; legend; Tarragona; folklore; youth

Rebut: 4/01/2020 | Acceptat: 24/01/2020

1. Les rutes literàries

L'aparició de les rutes literàries respon a l'objectiu de conèixer el llegat literari d'un autor ubicat en el seu context natural, ja que, en resseguir les seves petjades literàries i desplaçar-se al lloc dels fets, es produeix un diàleg amb ell i amb el seu context (Munmany 2017: 81–83).[1] La gestió del patrimoni literari ens permet, d'aquesta manera, apropar-nos a aquest univers creatiu i personal de l'autor i a entendre millor la seva obra. El paper de l'espai (el territori) és clau:

> Les rutes no deixen de ser un mecanisme per difondre l'obra i la vida de l'autor, però també per donar a conèixer i vendre el territori que el va acollir. [...]
>
> En qualsevol cas, la base de la ruta com a producte cultural turístic busca vendre el contingut literari de cada un dels punts que l'articulen com el seu recorregut per un territori concret, i posa èmfasi, això sí, en l'autenticitat i la singularitat, perquè, encara que siguin recreades, és el que demana globalment el públic (Munmany 2017: 84).

Bataller (2016: 188) assenyala que «l'espai ha estat interpretat en clau literària» i es fa ressò de la importància de la ciutat com a espai literari, ja que «la ciutat pot ser entesa, doncs, com una construcció discursiva edificada a partir d'una acumulació de textos».

Magí Sunyer ofereix «sense intenció d'aconseguir l'exhaustivitat» una tipologia de rutes literàries:

1. Les que expliquen un indret, una època o una circumstància a través de textos d'un escriptor o d'uns quants escriptors que s'hi relacionen.
2. Les que expliquen un escriptor o algun aspecte d'un escriptor, la seva obra o una part de la seva obra, en relació amb indrets presents en la seva literatura.
3. Les que expliquen un escriptor en moviment, ni que ell no hagi escrit sobre l'indret, amb qualsevol pretext que l'associï als punts de l'itinerari.
4. Les que expliquen un indret a través de textos no relacionats amb l'indret, però que s'hi podrien referir.
5. Les que combinen textos literaris amb altres d'històrics, geogràfics, crítics o de la mena que sigui (Sunyer 2015: 26).

Entre les que se circumscriuen a un espai concret però que ofereixen diferents veus que l'expliquen, hi podem situar les que es basen en textos procedents de l'oralitat. Ramos i Prats (2019) distingeixen, per la seva banda, entre dues grans tipologies de rutes literàries: les que trien llocs literaris i les que s'estructuren al voltant d'eixos temàtics, que són les que «associen diversos espais lligats a l'eix temàtic triat amb textos literaris» (2019: 101).

Quant a la preparació de les rutes literàries, Sunyer adverteix de la seva complexitat tot i l'aparent senzillesa:

1 Aquest article s'emmarca en una línia de recerca que ha rebut finançament del Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats a través del projecte PGC2018-093993-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE) i forma part de la investigació del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC) de la Universitat Rovira i Virgili, consolidat per la Generalitat de Catalunya (2017 SGR 599).

> Ni que es plantegi de manera molt elemental, una ruta mínimament ben feta té uns requeriments que en compliquen l'elaboració, tot i que sempre sigui aconsellable que la complexitat es noti poc quan els espectadors segueixen la representació. En efecte, una ruta és un espectacle, i només si es prepara de manera adequada reuneix els ingredients que, potser poc percebuts, la converteixen en una peça artística. Com el teatre, la ruta no es completa en l'escriptura sinó en la representació (Sunyer 2015: 25).

Aquest article presenta l'experiència d'una d'aquestes rutes. Titulada «Espais llegendaris de Tarragona» i dissenyada a partir del recull *Llegendes de Tarragona* (Samper 2014), la ruta ofereix la visita a cinc espais emblemàtics de la capital tarragonina que han estat escenari d'una llegenda. En cadascun s'hi relaciona el lloc visitat amb el relat tot presentant diverses tipologies de narració i dramatització. La realització d'aquesta activitat s'emmarca dins la cinquena edició de «La ciutat a cau d'orella» (Guirro, Pujol, Ventura), un cicle organitzat per la Conselleria de Joventut de l'Ajuntament de Tarragona, la Biblioteca Pública de Tarragona, l'Arxiu de Folklore de la Universitat Rovira i Virgili i l'Escola de Lletres.

2. La ciutat a cau d'orella

«La ciutat a cau d'orella» és un cicle d'activitats vertebrat al voltant de les llegendes urbanes nascut l'any 2012 i gestat des de la voluntat de col·laboració existent entre la Biblioteca Pública de Tarragona i el Servei Municipal de Joventut de l'Ajuntament de Tarragona mitjançant l'Espai Jove Kesse. Es compta, també, amb la complicitat de l'Escola de Lletres de Tarragona i altres entitats i col·lectius, entre els quals s'hi troba l'Arxiu de Folklore del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili.

Adreçat especialment a un públic jove, el cicle parteix de la història oral per oferir un seguit de propostes que conjuguen la promoció d'hàbits saludables, l'educació i el desenvolupament, el lleure educatiu, la cohesió social, la participació, la creativitat i la divulgació cultural, fet que n'ha propiciat el reconeixement amb la distinció de bona pràctica en polítiques de joventut per la Direcció General de Joventut de la Generalitat de Catalunya l'any 2016.

L'origen del projecte es remunta al 2011 quan Imma Pujol, tècnica i bibliotecària de la Biblioteca Pública de Tarragona i contacontes, va desenvolupar una activitat amb llegendes urbanes en un centre de secundària. A partir d'aquí, es va plantejar treballar les llegendes urbanes amb el públic jove i es va contactar amb el Servei Municipal de Joventut de l'Ajuntament de Tarragona, que va oferir desenvolupar aquesta proposta dins d'un programa d'alternatives d'oci i consum. D'aquesta manera va néixer el cicle de llegendes urbanes anomenat «La ciutat a cau d'orella», plantejat a partir d'aquest argument inicial:

> Tothom coneix la història escrita de Tarragona: el passat gloriós romà, la desfeta de l'any 1000, la Guerra del Francès... Però què en sabem d'aquelles històries que no s'expliquen als llibres? Rumors que corren de boca a orella i que esdevenen un element més del nostre dia a dia, experiències que sobrepassen els límits del temps i l'espai i creixen en l'imaginari col·lectiu com a referents de la ciutat quotidiana. Un cicle que aplega la història oral en un seguit de propostes que contenen des d'activitats lúdiques, participatives i nocturnes fins a plantejaments més tècnics i reflexius.

> Tot plegat per donar forma i paraules a la Tarragona de tots i totes, la que construïm amb el nostre dia a dia.[2]

Els objectius del programa (recollits de l'edició de 2015) són:

- Proposar una alternativa d'oci juvenil a la ciutat tot fomentant el treball conjunt de diverses entitats juvenils i institucions de Tarragona mitjançant l'eix motivador que aporten les llegendes urbanes i la seva rumorologia.
- Promoure accions formatives, divulgatives i lúdiques fomentant en si mateixes els espais de trobada jove i vinculant xarxes de treball comunitari que visualitzin i comparteixin recursos.
- Visualitzar les fortaleses del col·lectiu juvenil mitjançant un programa que connecta el teixit associatiu de la ciutat.[3]

Fins ara, s'han dut a terme set edicions d'aquest cicle. Del plantejament inicial d'agafar com a base de treball les llegendes urbanes s'ha passat a una major amplitud de gèneres, amb edicions dedicades, per exemple, a les rondalles, a les llegendes (no exclusivament urbanes), a la figura de l'heroi i l'heroïna o a la mirada dels espais menys coneguts de la ciutat.

La vinculació de l'Arxiu de Folklore amb aquest cicle es remunta a la primera edició, l'any 2012, amb la conferència de Carme Oriol titulada «El món de les llegendes urbanes» (el 20 de novembre de 2012), que oferia les bases teòriques sobre aquest gènere al públic assistent i, alhora, va significar un primer contacte (genèric) des de l'àmbit universitari cap a les entitats organitzadores del cicle. L'any 2014, dins la tercera edició del cicle, és Emili Samper qui realitza una xerrada, titulada «Un amic m'ha explicat que... L'apassionant món dels rumors» (el 24 de novembre de 2014) i entra en contacte amb els organitzadors. A partir d'aquest moment, Emili Samper s'incorpora a l'equip de treball que dissenya i organitza aquest programa i, d'aquesta manera, l'Arxiu de Folklore s'afegeix formalment a les entitats que organitzen el cicle.[4]

Aquesta incorporació a l'equip de treball, que és l'encarregat d'idear, dissenyar i desenvolupar les activitats que formen el cicle, queda reflectit en l'edició següent, la quarta, corresponent a l'any 2015. En aquesta ocasió es decideix orientar el cicle cap a un altre gènere folklòric, com és la rondalla, i dedicar tot el programa d'activitats a commemorar el centenari de la mort del folklorista Cels Gomis i Mestre (1841-1915). Emili Samper, ja integrat dins l'equip de treball del cicle i com a especialista en aquest folklorista, participa activament en el disseny de les activitats. Amb Imma Pujol, de la Biblioteca Pública de Tarragona, es duu a terme el taller «Rondalla ve, rondalla va. De l'escola a l'institut» (el 25 de novembre de 2015). Es tracta d'un taller de creació de rondalles adreçat als alumnes de diferents

---

2 Extret del «Projecte 2015», disponible en línia a <http://www.joventut.info/bonespractiques/wp-content/uploads/2016/03/LA-CIUTAT-A-CAU-DORELLA-projecte-2015.pdf> [data de consulta: desembre de 2019].

3 Extret del «Projecte 2015», disponible en línia a <http://www.joventut.info/bonespractiques/wp-content/uploads/2016/03/LA-CIUTAT-A-CAU-DORELLA-projecte-2015.pdf> [data de consulta: desembre de 2019].

4 Sobre l'Arxiu de Folklore i l'activitat que es desenvolupa des d'aquesta unitat de recerca, es pot consultar l'article de Carme Oriol i Emili Samper (2019), publicat amb motiu dels vint-i-cinc anys de l'Arxiu.

centres d'ensenyament d'educació secundària. Els participants han de crear, en grup, la seva versió d'una rondalla recollida per Cels Gomis, a partir de diferents elements que tenen a l'abast i que ofereixen pistes sobre el desenvolupament de l'argument de la rondalla i que es presenten, físicament, dins d'una capsa.

En la sisena edició (2018), dedicada a «Heroica Tarragona», es tracta la funció de la figura de l'heroi i de l'heroïna i la seva relació amb el passat i el futur. Les diverses activitats ofereixen un ventall ampli de treball: tallers de rap, bosses personalitzades, enigmes, espectacles teatrals o un taller d'il·lustració i un club de lectura de còmics. Entre aquestes activitats hi ha un taller adreçat a estudiants de secundària titulat «Descobrim la Tarragona heroica». Agafant com a eix vertebrador cinc personatges heroics de la ciutat (Eutyches, Lluís Pons d'Icart, Rosa Venes, Francesc de Montoliu i Carolina Castellarnau), els estudiants han d'elaborar la seva història utilitzant un joc de cartes que representen les accions diverses que pot dur a terme el personatge protagonista (a partir de les funcions de Propp) i que ajudaran a desenvolupar el relat.

L'èxit del cicle «La ciutat a cau d'orella», més enllà de l'elevada participació de joves i de la implicació d'entitats juvenils de la ciutat de diferents tipus en les edicions successives, es veu reconegut l'any 2016 amb la distinció com a bona pràctica d'aquest cicle per part de l'Associació Catalana de Professionals de les Polítiques de Joventut (ACPPJ). En l'acte públic «La ciutat a cau d'orella, cinc anys de llegendes urbanes a Tarragona», celebrat el 28 de setembre de 2016, es fa públic i es comparteix amb la ciutadania aquesta distinció. En l'acte, presentat pel periodista Ricard Lahoz, s'hi duu a terme una taula d'experts al voltant del cicle i dels diferents elements que en formen part i es compta amb la participació de Pep Montes (des de l'àmbit de les polítiques de joventut), Rosa M. Codines (des de l'àmbit de l'ensenyament) i Carme Oriol (des de l'àmbit universitari).

En aquest mateix acte es presenta la cinquena edició del cicle (2016-17), dedicada a «Llegendes i misteris». D'una banda, es recupera com a tema central el gènere de la llegenda i, de l'altra, es vincula de manera especial a la ciutat de Tarragona.

3. Espais llegendaris de Tarragona

Una de les activitats que ofereix aquesta cinquena edició és una ruta de llegendes titulada «Espais llegendaris de Tarragona». Es tracta, de fet, de l'acte que la clou el 14 de gener de 2017, amb un gran èxit de participació. La crida, inclosa en el programa d'activitats, és la següent:

> Us convidem a visitar els espais més llegendaris de Tarragona en aquesta ruta. Comptarem amb convidats inesperats que ens explicaran què va passar en alguns dels racons més coneguts de la ciutat. Segur que després d'aquesta visita els veureu amb uns altres ulls![5]

La ruta, dissenyada i conduïda per Emili Samper, està formada per la visita a cinc espais de la ciutat de Tarragona. En cada espai, s'hi explica o representa una

5 Extret del programa d'activitats de la cinquena edició del cicle. Versió en línia disponible a <http://www.arxiudefolklore.cat/2016/10/5a-edicio-de-la-ciutat-cau-dorella.html> [data de consulta: desembre de 2019].

llegenda diferent. L'equip de treball del cicle hi participa de manera activa, com es veurà a continuació.

El punt de partida per al disseny d'aquesta ruta de llegendes és el llibre *Llegendes de Tarragona*, d'Emili Samper (2014). Es tracta d'un recull de de relats situats no només en la ciutat de Tarragona, sinó també en altres indrets propers:

> La ciutat de Tarragona i el seu entorn més proper conserven petjades que són testimoni del seu passat esplendorós, sobretot romà, però també medieval i modernista. Aquestes petjades es troben gravades en pedra en els monuments aixecats fa segles, però també en aquelles històries que hi van de bracet i que han perviscut de boca a orella i gràcies al testimoni escrit de diferents autors que les han recollit. Aquest llibre presenta cinquanta-sis llegendes agrupades en tretze apartats diferents que recuperen el testimoni de la Tarragona llegendària des de la seva fundació fins a l'actualitat i que conviden a resseguir-ne els carrers i els racons (Samper 2014: contracoberta).

La publicació forma part de la col·lecció Contes i Llegendes, de Publicacions de l'Abadia de Montserrat, que recull monografies d'aquesta temàtica d'indrets diversos dels Països Catalans. El fet que el llibre estigui integrat dins d'aquesta col·lecció (de tipus divulgatiu) en determina el contingut. Així, tot i que les llegendes triades són de procedència oral, les versions recollides al llibre estan elaborades per l'autor, a partir de la suma de les diferents fonts, tal com s'assenyala a la introducció: «Les llegendes que apareixen en aquest volum són recreacions lliures de les versions publicades en els reculls esmentats» (Samper 2014: 7-8). Aquestes fonts utilitzades, així com la contextualització de cada espai on se situa la llegenda, s'expliquen en els apartats introductoris de cadascun dels apartats del llibre.

Quant a l'ordenació dels materials, es presenten els relats agrupats en tretze apartats diferents,[6] que segueixen un doble criteri d'ordenació:

> D'una banda, s'han agrupat per apartats aquelles llegendes que es vinculen directament a un espai concret. És el cas de les versions del pont del Diable, de la platja del Miracle, de la torre del Pretori i de la catedral, pel que fa a Tarragona, i de les bruixes, en el cas d'Altafulla. La resta de llegendes es presenten agrupades per àmbits temàtics (Samper 2014: 8).

Aquesta divisió facilita una lectura per temes de les llegendes, així com un recorregut a peu pels carrers de Tarragona tenint en compte els tres períodes històrics contemplats al llibre (la Tarraco romana, la Tarragona medieval i la Tarragona modernista).

Per al disseny de la ruta «Espais llegendaris de Tarragona» es tenen en compte, inicialment, aquests recorreguts oferts pel llibre, al costat, això sí, d'altres factors que determinen quines llegendes es trien i quines es descarten en aquesta activitat, com ara:

- La durada de la ruta: dues hores i mitja.
- Els espais: la proximitat, els accessos i els horaris.
- El públic destinatari: familiar.

6 Els orígens de Tarragona; El pont del Diable; La platja del Miracle; La torre del Pretori; La catedral de Tarragona; D'altres temps; Terra de moros; Santa Tecla; Sant Magí; De santes i sants; Històries extraordinàries; Les bruixes d'Altafulla; Etimologies i expressions populars.

Els assistents a aquesta ruta visiten cinc espais on es narren, de maneres diverses, cinc llegendes diferents que vinculen l'espai amb els fets narrats i que compten amb la participació de diferents narradors. A continuació s'assenyalen els espais, la llegenda associada i el narrador, entre claudàtors:

1. Pla de la Seu (catedral): «Els apòstols de la Seu» [Emili Samper]
2. Claustre de la catedral: «La processó de les rates» [Siscu Guirro]
3. Seminari de Tarragona: «El braç de santa Tecla» [Imma Pujol]
4. Pretori: «La cambra fosca i el càstig de Pilat» [Marc Mestre]
5. Casa Castellarnau: «El fantasma de la casa Castellarnau» [Toni Garcia i Diana Avilés]

Soldevila i San Eugenio (2012: 988-989) proposen deu tipologies de llocs literaris, aplicades, en el seu cas, a la *Geografia literària dels Països Catalans*: (1) Literàries; (2) Monumentals; (3) Geogràfiques; (4) Històriques; (5) Artístiques; (6) Religioses; (7) Culturals; (8) Ecològiques; (9) Esportives; (10) Antropològiques. Els llocs literaris que conformen la ruta tarragonina proposada es troben dins la tipologia històrica, «llocs relacionats amb algun esdeveniment col·lectiu que ha fixat un punt d'inflexió en la història col·lectiva [...]. Però també els grans conjunts patrimonials» (2012: 988), combinada amb la tipologia religiosa.

Les llegendes d'aquesta ruta són de tipologia diversa, des de relats que presenten la vinculació amb un rastre físic (ja sigui un edifici o l'espai concret d'un indret) fins a llegendes protagonitzades per sants (els patrons de la ciutat, en aquest cas) o llegendes contemporànies (associades a espais tancats habitualment al públic). Cada relat es narra o representa de manera diferent, més o menys teatralitzada, i utilitzant versions de les llegendes que siguin més properes al públic actual. En annex es poden consultar els textos (extrets de Samper 2014) utilitzats com a punt de partida per a cada espai. En aquest cas, no es tracta d'una ruta literària en el sentit estricte, ja que no s'utilitza el recurs d'un (o diversos) lectors que llegeixen sempre els mateixos textos, sinó que cada narrador adequa el text al seu discurs, agafant com a punt de partida el material facilitat. Així, la primera llegenda («Els apòstols de la Seu») s'explica com una anècdota històrica; la segona («La processó de les rates») l'explica un dels servents del rei, vestit com a tal, i acompanyat d'una rata; la tercera («El braç de santa Tecla») s'explica com a contacontes; la quarta («La cambra fosca i el càstig de Pilat») l'explica un dels servents de Pilat, caracteritzat; la cinquena («El fantasma de la casa Castellarnau») compta amb la participació de dos actors: un interpreta el paper de guia d'aquest espai, que acompanya els visitants per la casa i es fa ressò de les històries que s'expliquen sobre aquest indret, i l'altre adopta el paper de la fantasma de la casa i explica, en primera persona, la seva història. D'aquesta manera, la ruta ofereix una tipologia diversa de narradors que n'enriqueixen el contingut i que no han d'anar lligades, necessàriament, al text escrit. El nexe comú entre els diferents narradors és la presència del conductor de la ruta (Emili Samper, en aquest cas) que guia els assistents en cada espai i n'explica les característiques bàsiques (històriques o geogràfiques) relacionades amb la llegenda, a manera d'introducció, abans de la recreació o explicació de cada relat.

Al final de la ruta, els assistents s'enduen un díptic amb informació diversa: un mapa dels cinc espais visitats de la ruta; una llista de lectures recomanades per ampliar-ne els coneixements (a més del citat llibre de Samper [2014], que és la base de la ruta), i informació de tipus pràctic sobre les entitats organitzadores. Aquest

díptic no té la funció només de recordatori, sinó que també s'elabora amb una intenció motivadora que ofereixi als assistents interessats la possibilitat d'ampliar coneixements sobre aquest mateix tema amb la consulta d'obres diverses (totes disponibles a la Biblioteca Pública de Tarragona), ja que, com deia Jaume Vidal Alcover (1978): «El coneixement de les nostres llegendes és una part important dels coneixements de nosaltres mateixos». Alhora, serveix per donar a conèixer les entitats implicades així com el cicle «La ciutat a cau d'orella» a públics diversos, no necessàriament (i exclusivament) juvenil.

Aquesta alta participació i l'interès mostrat per aquesta ruta fan que des de l'equip de treball del cicle es plantegin noves edicions. D'aquesta manera, es duu a terme una versió més reduïda de la ruta (i, per tant, més breu), adreçada a diversos centres de secundària de la ciutat, amb la visita a tres espais, precedida d'una introducció de tipus teòric (adequada al públic al qual s'adreça) sobre les característiques de les llegendes. Els espais triats, amb la llegenda i el narrador, són els següents:

1. Pla de la Seu (catedral): «Els apòstols de la Seu» [Emili Samper]
2. Claustre de la catedral: «La processó de les rates» [Siscu Guirro/Imma Pujol]
3. Casa Castellarnau: «El fantasma de la casa Castellarnau» [Toni Garcia i Diana Avilés]

Aquesta edició compta amb la participació de tres centres de secundària, en un total de sis sessions (desenvolupades els dies 3 i 5 de maig, i 14 de juny de 2017). Malgrat que es tracta d'una activitat puntual i no, estrictament parlant, d'un ús de la ruta literària com a instrument didàctic, cal tenir en compte que «els alumnes han d'assumir un protagonisme rellevant en el seu procés de preparació i execució» (Ramos i Prats 2019: 102). En el cas que ens ocupa, els alumnes tenen un paper actiu durant la ruta, ja que han de respondre dues preguntes de cada llegenda i assenyalar en un mapa de la ciutat el lloc on es desenvolupa cada llegenda:

1. Pla de la Seu
   En quin moment es diu que cau una de les escultures?
   Quantes n'hi havia quan es va construir la catedral?
2. Claustre de la catedral
   On es troba representada la processó de les rates?
   Què volien fer les rates amb el cos del gat?
3. Casa Castellarnau
   Com es deia la filla dels Castellarnau?
   Quin instrument tocava?
4. Mapa: situa cada llegenda al mapa

En dates posteriors (el 25 de setembre de 2017), davant l'èxit de la primera edició, es duu a terme la segona edició de la ruta, inclosa dins el programa de festes de la ciutat (Santa Tecla),[7] amb la modificació d'un dels espais i el retoc d'algunes de les versions narrades o representades:

0. Serveis Territorials d'Educació: Introducció [Emili Samper]
1. Pla de la Seu (catedral): «Els apòstols de la Seu» [Emili Samper]

7 Les festes de Santa Tecla, patrona de Tarragona, tenen lloc habitualment del 14 al 24 de setembre i els actes principals es concentren al voltant del 23 de setembre, la diada de Santa Tecla.

2. Claustre de la catedral: «La processó de les rates» [Imma Pujol]
3. Seminari de Tarragona: «El braç de santa Tecla» [Maria Roig]
4. Capella de Sant Magí: «Les tres fonts» [Imma Pujol]
5. Casa Castellarnau: «El fantasma de la casa Castellarnau» [Toni Garcia i Diana Avilés]

En aquesta ocasió, la modificació dels espais, amb la supressió del Pretori i la incorporació de la capella de Sant Magí, respon a un doble motiu. Des del punt de vista pràctic, evita un dels desplaçaments més incòmodes (per les característiques de l'espai davant el fet d'acollir un bon nombre de persones en un període molt curt de temps), cosa que afavoreix el ritme de la ruta, al mateix temps que s'ofereix un espai alternatiu més còmode per als assistents. Des del punt de vista del contingut, s'enriqueix la ruta amb la inclusió d'un relat sobre el patró de la ciutat i, sobretot, amb l'ús d'un espai habitualment tancat (excepte en celebracions religioses concretes) com és el de la capella del patró de la ciutat. Aquesta segona edició és una bona mostra de l'adaptació dels continguts (i espais) a les necessitats dels organitzadors sense oblidar en cap cas les característiques del públic al qual s'adreça (familiar, en aquest cas). El disseny de la ruta és, doncs, prou flexible i permet introduir aquests canvis que en milloren alguns aspectes pràctics al mateix temps que ofereixen contingut nou.

4. Conclusions

La ruta «Espais llegendaris de Tarragona» és un bon exemple de treball conjunt i implicació de diferents entitats d'àmbits diversos i mostra com d'aquest esforç conjunt se n'obtenen resultats que poden tenir més repercussió que la que obtindrien aquests mateixos agents per separat. Alhora, es fomenta la participació activa de joves en activitats adreçades a un públic familiar. Aquesta activitat connecta els habitants amb la seva ciutat, ofereix noves mirades a indrets ja coneguts i resulta atractiva als ulls d'un públic divers (adult, jove i familiar).

L'elaboració de la ruta i els canvis introduïts en les edicions posteriors (la versió adreçada a un públic escolar i la segona edició de la ruta) mostren l'adaptació que ha de tenir una activitat d'aquesta mena, no només per adequar-se al públic al qual es dirigeix (i més quan varia), sinó també per adaptar-se a les necessitats pràctiques, com són els desplaçaments entre espais i els horaris de visita. Per tot plegat, s'evidencien les possibilitats ofertes en el treball de gèneres folklòrics com la llegenda que, amb una activitat com aquesta, torna de nou a l'espai des d'on originàriament havia sorgit.

Referències bibliogràfiques

Bataller, Alexandre (2016): «Espais i llocs literaris, conceptes de mediació literària: aplicació als casos de C. Sánchez-Cutillas i M. Vicent». *eHumanista/IVITRA* núm. 10: 188–207.

Guirro, Francesc; Imma Pujol; Ingrid Ventura: «Leyendas urbanas». *Tantágora. Revista de literatura oral*. Disponible en línia: <http://revistatantagora.net/leyendas-urbanas-siscu-guirro-imma-pujol-ingrid-ventura/> [data de consulta: desembre de 2019].

Munmany, Mireia (2017): *La gestió del patrimoni literari. Conceptualització i anàlisi comparativa dels models català i anglès*. Tarragona: Publicacions URV.

Oriol, Carme; Emili Samper (2019): «L'Arxiu de Folklore de la URV: 25 anys de recerca i difusió de la literatura popular catalana». *Canemàs. Revista de pensament associatiu* núm. 17 (hivern-primavera): 72–85.

Ramos Sabaté, Joan Marc; Margarida Prats Ripoll (2019): «Procés de creació d'un protocol d'anàlisi de rutes literàries des de la perspectiva de la recerca de didàctica de la literatura». *Didacticae* núm. 5: 99–114. DOI: 10.1344/did.2019.5.99-114

Samper, Emili (2014): *Llegendes de Tarragona*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Soldevila, Llorenç; Jordi de San Eugenio (2012): «Geografia literària dels Països Catalans. El cas de la comarca d'Osona». *Ausa* xxv, 170: 979–1001.

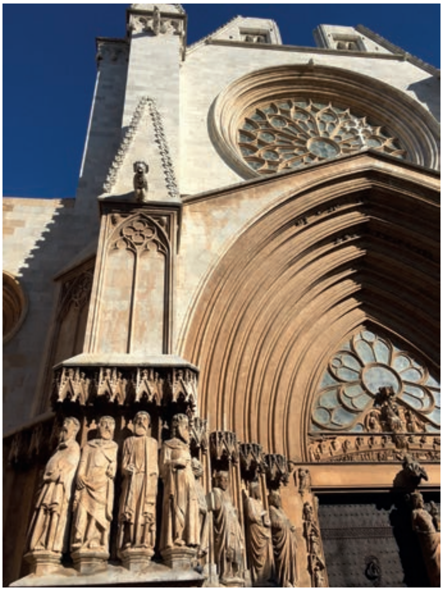
Sunyer, Magí (2015): «Literatura en el paisatge del Camp de Tarragona, el Priorat, el Baix Penedès i la Conca de Barberà. Tipologia de rutes i cases d'escriptor». Dins Montserrat de Anciola (coord.): *La literatura com a patrimoni i desenvolupament del territori: espais i rutes literàries*. Reus/Tarragona: Centre de Lectura de Reus/Arola/Publicacions URV, p. 19–37.

Vidal Alcover, Jaume (1978): *Recull de llegendes*. Barcelona: Dopesa.

Annexos

1. Els apòstols de la Seu

A la portalada major de la catedral de Tarragona s'hi poden veure representades les escultures dels apòstols i dels profetes. En el moment de la construcció, s'hi podien veure trenta figures, de les quals en queden a la vista les dels dotze apòstols i nou profetes. Diuen que això és així perquè cada cent anys cau una d'aquestes estàtues. I quan caigui la darrera, s'acabarà la vida en aquest món. Molts ho han volgut comprovar de primera mà, però mai ningú no ho ha vist... (Samper 2014: 41-42).



Imatge 1: Façana de la catedral de Tarragona, al pla de la Seu, per Emili Samper, 2020

2. La processó de les rates

Temps era temps, al palau d'un noble tarragoní, hi havia una gran nombre de rates que feien de les seves al rebost i al graner, sense que cap criat aconseguís fer res per aturar-les. Un dia, el rei va visitar el palau i, enmig del dinar que el noble li feia en honor seu, van aparèixer les rates, que, entre els crits de les dames de la cort, van fer net de totes les esplèndides viandes que havien preparat. El rei s'aixecà indignat i proclamà:

—No tornaré a posar el peu en aquest palau fins que no hi quedi cap rata!

El noble, que volia que el rei oblidés aquell trist episodi, va manar als seus criats que busquessin el millor gat de tota la comarca. Els criats van obeir diligentment i van portar el millor gat que van trobar. El felí va perseguir les rates per tot el palau, fent la seva feina, però aquelles bestioles, que, a més de molt nombroses, eren més llestes que ell, sempre se li escapaven i s'amagaven en caus molt petits on ell no podia entrar. Un dia, cansat de perseguir-les, va tenir una pensada: com que feia dies que no menjava, estava tan prim que semblava un cadàver i ho va apro-

fitar per fingir que era mort, aguantant la respiració estirat potes enlaire. Les rates hi van caure de quatre grapes i, pensant realment que el gat era mort, van decidir celebrar-ho enterrant-lo amb tots els honors. Van construir una mena de llitera sobre la qual van carregar el cos del gat i, entre totes, el van traslladar cerimoniosament al lloc on el pensaven soterrar. El gat, quan ja havien recorregut més de mig camí, va observar que les rates estaven cansades d'aguantar el seu pes. «Aquesta és la meva!», va pensar. Va fer un gran salt i se les va cruspir totes, l'una rere l'altra.

El noble va recuperar d'aquesta manera el favor del monarca, a qui va poder convidar moltes vegades. Content per haver-se lliurat de la plaga i en agraïment al gat que ho havia fet possible, va fer gravar la seva història en una pedra. Aquesta història escrita en pedra és la que es pot veure en el fris d'un capitell, davant mateix del finestral que dona a la sagristia, en la catedral de Tarragona (Samper 2014: 42-43).



Imatge 2: La processó de les rates, al claustre de la catedral de Tarragona, per Emili Samper, 2016

3. El braç de santa Tecla

Després dels dos miracles viscuts,[8] santa Tecla va seguir predicant la paraula de Déu. Un dels seus viatges la va portar precisament fins a Tarragona, on es va tancar en una cova als afores de la ciutat, des d'on guaria els malalts. Això va provocar que els metges de la zona es quedessin sense feina. Creient que les seves habilitats provenien del fet que encara era donzella, es van posar d'acord per enviar dos joves que li fessin perdre la virginitat. D'aquesta manera, creien ells, perdria també la seva divinitat. Davant d'aquest nou perill, Tecla fugí a les muntanyes. Quan els dos joves estaven a punt d'atrapar-la, s'obrí de sobte la terra, que es va empassar la donzella i així la protegí del perill. Un cop engolit el seu cos, la terra es va tornar

8 Santa Tecla és condemnada dos cops a morir. En primer lloc, a la foguera, però un tempesta apaga el foc; en segon lloc, és llançada als lleons, però les feres no l'ataquen sinó que la protegeixen (vegeu Samper 2014: 73-74).

a tancar i deixà fora només el braç de la donzella, que, sortint de les entranyes de la terra, perdonava i beneïa els seus perseguidors. Aquest fou el tercer i darrer miracle de santa Tecla.

Amb les pedres de la muntanya on van tenir lloc aquests fets es va construir, segles més tard, la capella de Santa Tecla de la catedral de Tarragona. Des d'aleshores, la muntanya rep el nom de la santa.

A la ciutat de Tarragona es venera com a relíquia el braç de santa Tecla, patrona de la ciutat. Al segle xiv, el rei Jaume II va demanar al rei Oixiu d'Armènia les relíquies de la santa. Aquest hi accedí, a canvi de diferents béns (cavalls, or, queviures...), i lliurà les relíquies als ambaixadors del monarca català, que les van dipositar al monestir de Sant Cugat, excepte els ossos d'un dels braços, que es van traslladar a Tarragona. L'any 1811, durant l'assalt de les tropes franceses a la ciutat en la Guerra del Francès, la relíquia va desaparèixer. Per aquest motiu, el 1814 el monestir de Sant Cugat va lliurar a la ciutat de Tarragona el segon braç de la santa, perquè se'n pogués continuar la veneració.

I vet aquí que, a finals del segle xx, durant la rehabilitació d'una de les cases de la Part Alta de la ciutat, es va trobar rere una paret una arqueta amb ossos d'un braç humà. Els estudis posteriors van certificar que es tractava del braç desaparegut durant la Guerra del Francès. Des d'aleshores, la catedral de Tarragona té en custòdia no només el braç protagonista de la llegenda, sinó també l'altre (Samper 2014: 75-76).



Imatge 3: Capella de sant Pau al claustre del Seminari de Tarragona, per Xavi López, 2012

4. La cambra fosca

Durant l'estada a Tarraco de l'emperador Octavi August, va tenir lloc la promulgació del famós edicte d'empadronament general dels habitants de tot l'Imperi romà. Com a conseqüència d'aquest edicte, la Verge Maria i sant Josep van haver de peregrinar des de Natzaret fins a Betlem i va ser aquest el motiu pel qual el nen Jesús va néixer en aquest lloc.

Seguint el costum romà, l'edicte es va llegir des del balcó de la torre del Pretori, l'any 26 abans de Crist. A causa dels enfrontaments bèl·lics de l'Imperi, August va decidir suspendre'n l'execució fins a la derrota dels pobles càntabres, germànics i de la Gàl·lia. Després de les victòries militars, el primer emperador romà va donar via lliure a l'edicte, ara ja des de Roma, conservant, però, el lloc on s'havia llegit.

Des del moment de la lectura d'aquell edicte, aquella cambra de la torre del Pretori es va quedar a les fosques i el sol mai més no va entrar per aquella finestra, tot i l'orientació a migjorn. Per això va rebre el nom de «cambra fosca».

Altres veus expliquen que aquesta mateixa cambra ha estat l'escenari de dos episodis històrics més. Així, va ser també des d'aquest balcó des d'on es va donar a conèixer un altre edicte famós: el decret del rei Herodes que ordenava degollar tots els innocents. També en aquesta cambra hi va ser empresonat l'apòstol sant Pau durant l'estada a Tarragona, motiu pel qual no hi entraria tampoc el sol des de l'exterior (Samper 2014: 35-36).



Imatge 4: Torre del Pretori, per Emili Samper, 2020

5. El càstig de Pilat

Després de la crucifixió de Jesús, Pilat va rebre la visita d'un noble romà, acompanyat de la guàrdia pretoriana, que li va lliurar un pergamí enviat per l'emperador Tiberi. Les ordres eren clares: aquell noble era el seu successor i ell havia d'anar a Roma a comparèixer davant de l'autoritat de l'emperador per donar compte de la seva conducta per haver vessat la sang de Jesús.

Pilat va comparèixer davant Tiberi, que el va desterrar a Tarraco, on va ser empresonat i tancat a la torre del Pretori sense veure la llum del sol, i on s'estigué fins a la mort de l'emperador.

Tancat dins la torre, Pilat no podia ni treure el cap per la finestra. Cada cop que ho intentava, els tarragonins mostraven la seva indignació increpant-lo i apedregant-lo. Fins i tot es negaven a servir-lo, i els únics que s'hi van mostrar disposats van ser els veïns de Sarral. Per aquest motiu, diuen les males veus, són coneguts amb el nom de «jueus».

Com se sap, Pilat es va rentar les mans davant la mort de Jesús, motiu pel qual li van quedar tacades de sang. Per més que se les rentava, no aconseguia netejar-se-les. I les taques que es conserven encara avui a les parets d'aquell castell són les de les seves mans.

Després de l'estada de Pilat, el castell va quedar embruixat i ningú no hi va voler tornar a viure. Tothom qui ho intentava patia desgràcies de tota mena. Per aquest motiu, l'espai fou destinat a presó i va prendre el nom de «torre de Pilat».

Altres cronistes expliquen que no va ser aquest Pilat el que va estar empresonat dins la torre, sinó un tarragoní anomenat també Pilat. Aquest pretor romà s'hi va refugiar penedit per haver abandonat Jesús durant la crucifixió (Samper 2014: 36-37).

6. La casa Castellarnau

Al carrer dels Cavallers de Tarragona s'hi aixeca una de les cases senyorials més conegudes de la ciutat. Es tracta de la casa Castellarnau, residència d'aquesta família durant molts segles. S'explica que, fa molts anys, entre el final del segle XIX i el començament del XX, la família dels Castellarnau va tenir una immensa alegria quan la senyora de la casa va tenir una nena, que van batejar amb el nom de Carolina. Aquesta alegria per l'arribada al món d'una nova criatura es va convertir en tristesa quan van veure que, ja des de petita, Carolina tenia una salut molt delicada. Hi ha qui diu que patia una severa esquizofrènia. Fos aquest el motiu o un altre, la qüestió és que els pares la van voler protegir de tal manera que van decidir tancar-la dins d'una de les habitacions de la casa, que van tapiar per tal d'aïllar-la del món exterior. L'únic consol de Carolina era un bonic piano de cua que la nena tenia en aquesta habitació i que tocava cada dia, i els llibres que podia llegir a la biblioteca de la casa. Tot i els esforços dels pares, Carolina va morir ben joveneta al cap de pocs anys, amb l'única companyia del seu piano.

Expliquen els veïns que, algunes nits, es pot sentir per tot el carrer la bonica melodia d'un piano procedent d'aquella habitació on havia estat tancada Carolina durant els seus pocs anys de vida. I que els llibres que encara es conserven a la biblioteca canvien misteriosament de lloc. L'ànima d'aquesta nena no ha aconseguit, encara, trobar la pau i hi ha qui diu que en aquesta casa, avui deshabitada, es nota la seva presència, que busca algú amb qui poder jugar... (Samper 2014: 110-11).



Imatge 5: Casa Castellarnau, per Emili Samper, 2020

7. Les tres fonts

En temps de l'emperador Maximià, el prefecte Dacià fou enviat a Tarragona amb la missió de complir l'edicte que volia fer acabar la religió cristiana. Dacià, veient que les prèdiques i els miracles de sant Magí servien per convertir molts fidels al cristianisme, manà que el capturessin. Els soldats romans el van anar a buscar a la cova de la Brufaganya, on s'havia retirat per fer-hi vida eremítica, i el van portar a Tarragona en presència del prefecte. Aquest ordenà a l'eremita que renegués de Déu, però Magí s'hi negà. Dacià el va fer encadenar i tancar en una garjola.

Davant d'aquests fets, Déu volgué castigar el responsable de perseguir i turmentar el seu fidel creient i va fer que el dimoni prengués possessió de la seva filla. Dacià va fer cridar tots els metges de la comarca, però no n'hi hagué cap que aconseguís alliberar la seva filla del dimoni. Un dia, en un dels atacs, van sentir com el dimoni deia que no abandonaria el cos d'aquella noia si sant Magí no li ho manava. Dacià va ordenar que traguessin l'eremita de la presó on l'havia tancat i el va fer comparèixer davant de la seva filla. Sant Magí sentí compassió per aquella noia i resà per alliberar-la. El que no havien aconseguit els servents del prefecte ho va aconseguir la fe de l'eremita. La filla de Dacià, agraïda a sant Magí per haver-la alliberat del dimoni, li va demanar al seu pare que li concedís la llibertat. La reacció del prefecte fou, però, la contrària i ordenà que tornessin a tancar l'anacoreta, aquest cop en una garjola encara més fosca que l'anterior, per fer-lo torturar l'endemà.

Però aquella mateixa nit, de sobte, van aparèixer uns àngels que van trencar les cadenes que lligaven sant Magí de peus i mans i van obrir les portes que el privaven de la llibertat. L'eremita, veient-se lliure, agraí a Déu la seva ajuda i sortí pel portal de la muralla anomenat «del Carro», deixant enrere Tarragona i tornà a la

seva cova, a la Brufaganya. Assabentat de la seva fugida, Dacià ordenà immediatament que el perseguissin. I va succeir que els que sortien de Tarragona per aquell mateix portal pel qual havia fugit sant Magí es tornaven cecs o morien, així que els seus perseguidors van prendre una altra ruta.

Finalment, van arribar a la cova, on van trobar el sant, que resava. El van agafar violentament i el van arrossegar de tornada cap a Tarragona, colpejant-lo sense pietat. Cansats del llarg trajecte i assedegats per la forta calor, els soldats van demanar a sant Magí que els donés aigua. Sant Magí, oblidant les injúries i els maltractaments rebuts, va agafar el seu gaiato i, picant tres cops a la roca viva, en va fer sortir tres fonts, de les quals rajava una aigua ben fresca. Els soldats van calmar la set i tot seguit es van quedar adormits. Sant Magí va tornar de nou a la seva cova. Quan els soldats es van despertar, veient que el sant havia marxat, van tornar enfurismats a la cova, el van agafar i el van degollar. I allí on morí sant Magí es construí, temps després, la capella que porta el seu nom.

Diuen que, després d'haver-lo matat, els soldats van tornar a les fonts que havia fet brollar el sant per calmar la seva set. Però no ho van poder fer perquè l'aigua s'havia tornat amarga. I en el camí que anava des de la cova fins a les fonts van trobar, en cada punt on havia caigut sang del sant, uns rosers molt petits, amb unes roses d'un color roig molt viu, testimoni del patiment sofert per l'anacoreta (Samper 2014: 81–83).



Imatge 6: capella de Sant Magí a Tarragona, per Emili Samper, 2017

Ressenyes

Reviews



KALMRE, Eda: *What a Wonderful World of Legends! Articles on rumours and legends*. Tartu: ELM Scholarly Press, 2018, 306 p.

What a Wonderful World of Legends!

Emili SAMPER PRUNERA
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

Un dels trets que defineixen les llegendes contemporànies és la universalitat i el localisme. Aparentment contradictoris, aquests dos elements es conjuguen de manera diversa en aquests relats que se situen en una localitat concreta i, al mateix temps, se'n poden trobar versions (molts cops gairebé idèntiques) en indrets allunyats geogràficament entre ells. Per aquest fet, els estudis sobre rumors i llegendes contemporànies d'un territori concret no només resulten interessants per als acadèmics o estudiosos d'aquell indret (o país), sinó que investigadors d'altres llocs també poden trobar similituds amb les seves pròpies versions. Des de Tartu ens arriba aquest volum que recull articles sobre rumors i llegendes que Eda Kalmre, del Department of Folkloristics de l'Estonian Literary Museum, ha publicat durant més de vint anys.[1] La novetat del volum rau, d'una banda, en la sistematització dels estudis presentats i, de l'altra, en el fet que el llibre es presenta traduït íntegrament a l'anglès. Aquest darrer fet no és menor, ja que això permet, precisament, que investigadors d'arreu del món puguin conèixer les versions dels rumors i de les llegendes difoses a Estònia en aquest període que l'autora inclou en aquesta selecció de la seva producció acadèmica sobre aquest tema.

En el prefaci, d'un caràcter marcadament personal,[2] Kalmre fa un repàs històric a l'interès per les llegendes i els rumors a Estònia, partint de les aportacions del folklorista Walter Anderson als anys vint del segle XX.[3] L'interès inicial de l'autora per aquest gènere del folklore contemporani es deu, sobretot, a la inspiració causada per dos reculls: *The Vanishing Hitchhiker*, del folklorista nord-americà Jan Harold Brunvand (1933), i *Varastettu isoäiti*, del folklorista finlandès Leea Virtanen (1935-2002), però també al fet que ella mateixa s'encarregués de gestionar el corpus de llegendes contemporànies dels Estonian Folklore Archives a partir dels anys noranta.[4] Com ella mateixa explica, «The urban legends collected in the 1990s prove that the tradition existed here and was comparable to the stories of similar topic and content in the Western world, although with local differences» (p. 11), en una mostra més del caràcter universal i local d'aquest tipus de relats mencionat anteriorment. L'interès de l'autora per les llegendes contemporànies l'ha dut, des del 2004, a participar de manera activa en els congressos europeus de la International Society for Contemporary Legend Research i a ser-ne una de les organitzadores en l'edició que Tallinn va acollir l'any 2016.[5]

1 L'article més antic inclòs en el llibre és de 1996 i el més recent de 2018. En tots els casos s'indica quan i on s'ha publicat cadascun dels articles recopilats en el present volum.

2 L'autora inclou, a més de reflexions sobre la seva trajectòria, fotografies diverses sobre la seva participació en esdeveniments acadèmics.

3 Walter Anderson (1885-1962) va ser professor a la Universitat de Tartu.

4 Kalmre va començar a treballar a l'Estonian Literary Museum l'any 1978 (p. 16).

5 La International Society for Contemporary Legend Research (ISLCR) és una associació constituïda l'any 1988 dedicada a l'estudi dels rumors i les llegendes contemporànies. Orga-

No és el primer cop que l'autora publica tota una monografia dedicada al tema. Així, l'any 2013 trobem *The Human Sausage Factory. A Study of Post-War Rumour in Tartu*, en el qual es fa evident com aquests relats expressen les pors i els temors de la societat que els acull:

> These legends and rumours can be interpreted as serious expressions of social anxiety, i.e. they educe fear of strangers and other social groups. While carrying out the research for this book, I realised that this popular multi-layered story is a key that opens the door to the memory bank of personal hope, reeling, fantasy, belief and memory, and through these to an understanding of the society in which these people lived.[6]

Kalmre divideix el llibre en sis seccions diferents, organitzades temàticament.[7] En cada secció hi trobem dos articles, excepte en la quarta (formada per un sol article) i en la darrera, que és una miscel·lània formada per tres textos de caràcter més breu.

1. Guerra i catàstrofe

La història d'un jove estonià enviat a la guerra d'Afganistan enceta aquesta secció. El rumor se situa a l'any 1986 i explica com aquell jove, que feia de cuiner, va salvar la vida gràcies a una serp, que li agraeix haver estat alimentada prèviament per ell. Kalmre reprodueix una versió explicada per Ellen Liiv, cap dels Estonian Folklore Archives, en el transcurs d'un cafè: una nit, la serp s'entortolliga al cos del jove i, sense matar-lo, impedeix que es pugui moure. No és fins al matí que l'allibera i el jove s'adona que, gràcies a l'acció de la serp, ha conservat la vida, ja que la resta dels seus companys han mort aquella nit. L'autora apunta com aquesta història no és l'única que connecta amb la guerra d'Afganistan, que va comptar amb la participació de joves estonians que hi van anar a fer el servei militar (p. 24), però sí que és la més representativa i resulta especialment interessant perquè és un bon exemple de l'adaptació d'aquest tipus d'històries a temps i contextos nous:

> As a good folk narratives should, this legend has also survived beyond its temporal limits and offers equal excitement for both the young and the old. And the fact that such a nice and extraordinary story, compared against other urban legends, circulates in the modern world of materialist outlook and technology shows that even today folklore is alive and changing (p. 37).

La catàstrofe del ferri *Estonia*, ocorreguda la nit del 28 de setembre de 1994 i que va suposar la mort de la major part dels passatgers i de la tripulació en aigües del mar Bàltic, és l'exemple triat per Kalmre per abordar el folklore sobre catàstrofes o «catastrophe-lore».[8] De manera similar amb el que va succeir amb el conegut accident del *Titanic*, la catàstrofe del ferri va provocar l'aparició de rumors i

---

nitza, de manera anual, un congrés (Perspectives on Contemporary Legend) que se celebra, de manera alterna, en territori europeu i nord-americà en col·laboració amb alguna entitat (universitat o centre de recerca) que exerceix d'amfitriona.

6 Eda Kalmre: *The Human Sausage Factory. A Study of Post-War Rumour in Tartu.* Amsterdam/Nova York: Rodopi, 2013, p. 132-133.

7 Les traduccions de les diferents seccions del llibre són pròpies (i lliures).

8 Kalmre recull aquí la proposta de Maria Hanberger, que utilitza aquesta denominació per a les mostres de folklore sobre catàstrofes, en analogia a denominacions com Xerox-lore (folklore de fotocòpia) o Aids-lore (folklore sobre la sida).

llegendes de manera simultània, no només a Estònia sinó també en països veïns com Finlàndia i Suècia. El paper de la premsa, en aquest sentit, va ser clau com a element difusor d'aquest tipus de relats: «The majority of legends that spread after the *Estonia* catastrophe were inspired by and modelled after the materials the media had published about it» (p. 43). L'autora classifica aquestes llegendes en quatre grups diferents: (1) les que expliquen les causes de l'accident; (2) les que sorgeixen al voltant de la misteriosa desaparició del segon capità de l'*Estonia*; (3) les llegendes sobre persones que van ser abduïdes per ovnis, i, finalment, (4) les històries sobre les víctimes de l'accident que havien trucat a casa quan el vaixell s'enfonsava. Totes elles són un bon exemple de com les persones busquem la sensació de seguretat que ens ofereixen les llegendes en moments crítics, així com de la importància dels mitjans de comunicació com a contribuïdors, disseminadors i amplificadors d'aquests relats.

2. Una mica d'història

L'important paper de la premsa amb relació a les llegendes apareix novament en la història dels germans Voitka als anys vuitanta. Ülo i Aivar roben un tractor i s'amaguen al bosc per no ser capturats per la policia. Amb aquesta acció s'evadeixen, també, de fer el servei militar, motiu pel qual són perseguits i buscats per les autoritats militars de la Unió Soviètica. Els dos germans romanen amagats als boscos durant catorze anys i la seva història es converteix en tota una saga, dividida en tres etapes diferenciades: (1) el període en què se'n prioritza la captura; (2) el període que segueix el seu arrest; (3) el període corresponent al judici. De manera similar als relats protagonitzats per altres bandolers,[9] un dels aspectes fonamentals d'aquesta saga és el tractament dual com a herois i/o criminals dels germans Voitka. No s'escapa a aquest tractament el punt de vista humorístic, exemplificat en aquest cas per part de Kalmre amb la inclusió de diverses il·lustracions humorístiques que recreen, sota la imatge de diferents animals del bosc i amb un to clarament paròdic, els esdeveniments protagonitzats pels dos germans. Una de les mostres d'aquest folklore inspirat pel cas dels germans Voitka és el suposat currículum d'un d'ells (Aivar), que es difon pels webs estonians l'any 2000, acompanyat, però, d'una fotografia de l'altre germà (Ülo). L'autora tanca l'anàlisi de la llegenda amb una cita provinent d'un article d'opinió sobre el cas Voitka com a reflex de l'ànima dels estonians:[10]

> The story of the Voitka brothers is more about the mentality of the Estonians than about the Voitkas. Looking at the Voitkas we see ourselves, our nature and aspirations. And what we see is not as nice as we wish it to be or as it might be (p. 86).

L'anàlisi de la balada «Saatuse vangis» (*Bound by Fate*), un exemple de cançó que explica esdeveniments dramàtics sota una forma versificada (esdevinguts, en aquest cas, a Mulgimaa, al sud d'Estònia), serveix a Kalmre per enllaçar aquesta forma més pròpia de les societats d'altres temps (com ara el segle XIX) amb els rumors, les notícies i els entreteniments més recents, en una mostra excel·lent sobre l'evolució del folklore al llarg dels temps i la seva adaptació als canvis que es pro-

9 Com ara el conegut Robin Hood o Jüri Rummo, la seva versió estoniana (p. 68).

10 Signat per V. Kolga i publicat a *Eesti Päevaleht* el 2 de març de 2000 (p. 270).

dueixen en les societats i en la manera com les persones ens relacionem les unes amb les altres. L'autora ressegueix la versió escrita de la balada (interpretada per Mihkel Rätspe), així com la difusió de la història a la premsa de l'època i inclou, en apèndix, la lletra de la cançó, en versió original i també traduïda a l'anglès.

3. Els estonians i els altres

Molts dels rumors i històries que van circular entre els estonians després de la Segona Guerra Mundial estaven relacionats amb judicis de valor i actituds vers els altres, en un context marcat per les circumstàncies socials i polítiques del moment. En aquest sentit, un dels rumors més difosos, no només a Estònia (de manera especial a Tartu) sinó també en altres ciutats europees destruïdes per la guerra, explica l'elaboració de salsitxes a partir de carn humana. En el cas de Tartu, aquesta elaboració es duia a terme en una fàbrica de localització concreta (en unes ruïnes prop del mercat) i està relacionada amb la incertesa del moment i la desaparició de gent:

> Tartu's rumour of a sausage factory operating near the market arose as a collective fantasy, and spread in an atmosphere of general fear and uncertainty. The real reasons for that fear were concealed from the community. No one knew how many people disappeared in the post-war years, how much crime there was in the city, how many new residents there were in Tartu and what these people actually did (p. 125-126).

Aquest rumor reflecteix també l'actitud dels estonians davant dels habitants de països propers amb els quals mantenien, per qüestions polítiques, una relació estreta, com són els alemanys i, sobretot, els russos. Però, alhora, també hi veiem els problemes de divisió de la mateixa societat estoniana, que no són sinó el reflex dels canvis produïts amb les mesures adoptades per la Unió Soviètica als anys quaranta, amb la deportació d'estonians cap a Sibèria i altres regions amb el propòsit d'eliminar adversaris potencials. Aquestes mesures van comptar amb la col·laboració d'una part de la societat estoniana (que donava suport al règim soviètic), fet que, de manera inevitable, va provocar una divisió social.

Aquest vessant identitari dels rumors s'aborda també en el segon article d'aquesta secció, dedicat al procés de creació de la identitat estoniana al llarg del temps o, com diu l'autora, grans històries d'una petita nació. Així, aquestes històries especulen sobre la vinculació estoniana de personatges famosos d'àmbits molt diversos, des de Napoleó a Boris Ieltsin, passant per Boris Becker o Lady Di.

4. Afers sobrenaturals

Les llegendes de fantasmes (o «ghost-lore») són especialment populars entre els més joves, tot i que no de manera exclusiva. Kalmre dedica aquest capítol a l'estudi de la llegenda de creença sobre «Lilac Lady» que té com a escenari precisament el Literary Museum de Tartu i que ha circulat durant noranta anys. La història, com ja és habitual en aquests casos, és tràgica i explica que aquesta jove es va treure la vida després d'un desencís amorós i, des d'aleshores, no ha trobat mai la pau. L'autora, que ha entrevistat una trentena de persones, vinculades totes elles al museu, ressegueix l'origen de la història i la seva vehiculació, de nou, a través de la premsa de l'època, i estableix cinc etapes diferents en el desenvolupament de la

llegenda, d'acord amb la proposta d'Ellis:[11] (1) l'aparició d'una experiència marginal, encara fora de la tradició i sense estar definida; (2) la verbalització de l'experiència marginal; (3) s'estableix la història que adopta la forma de llegenda; (4) la metonímia: l'audiència reconeix la història, marcada per una paraula que serveix de nucli narratiu i és identificada per l'audiència; (5) el resum de la llegenda (o report): la llegenda és coneguda però ha perdut la seva rellevància i circula en forma de paròdia o de resum breu.

La llegenda de «Lilac Lady» ha perviscut durant molt de temps i apareix de manera recurrent cada cop que es produeix un accident a l'edifici: «Every accident in the house elaborated the legend, revoking the main story for a certain period and prompting the need to talk about it» (p. 182). Resulta molt interessant, en aquest sentit, l'actitud que tenen els receptors de la llegenda, segons la seva creença de la història. Així, trobem creients, escèptics, antagonistes i ambivalents. Cadascun d'ells participa en la formació i la transmissió de la llegenda.[12] Aquesta transmissió ha canviat al llarg del temps i la llegenda ha esdevingut, d'aquesta manera, una marca de representació del museu, ha aparegut en programes de televisió i ha estat utilitzada com a reclam, fins i tot, pel mateix museu.

5. Nous mitjans, nous significats

Kalmre ressegueix en aquesta secció l'evolució de dos grups de llegendes i com la seva forma i transmissió s'ha modificat al llarg del temps. En primer lloc, se centra en el que podríem denominar el maltractament animal, amb unes pràctiques que consisteixen a escorxar gats d'una manera ben peculiar arrencant-los la pell de manera que aquesta surt sencera pel cap de l'animal. Es tracta de la versió, en forma de llegenda contemporània, dels anomenats «tall tales» o exageracions còmiques, que es poden localitzar en tipus rondallístics com l'ATU 1896 o el 1889B.[13] L'autora ressegueix les versions estonianes d'aquests relats i té en compte, també, la seva presència a *Les aventures del Baró de Münchhausen* de Gottfried August Bürger de 1876, en un exemple de fixació escrita d'històries que circulaven de manera oral al voltant d'un personatge.

En segon lloc, l'autora focalitza l'atenció en el que anomena «llegendes i rumors mercantils» que són aquells que estan protagonitzats per grans empreses i corporacions, al voltant de les quals es generen les històries, habitualment no gaire positives. En el cas concret d'Estònia, i des del vessant gastronòmic, aquests rumors pivoten al voltant de les amanides preparades que es poden trobar habitualment als supermercats, així com en el consum de les pastanagues petites («baby carrots»), l'origen de les quals és sospitós. Tots dos rumors exemplifiquen el conflicte existent entre la societat capitalista i l'excés d'informació:

> In other words, these two rumour cycles unveil a conflict between the modern-day capitalist consumer society and the information society.

11 Bill ELLIS: «When is Legend? An Essay in Legend Morphology». Dins Gillian BENNETT; Paul SMITH (eds.): *The Questing Beast. Perspectives on Contemporary Legend* vol. IV (1989): 31-53.

12 Kalmre parteix, en aquest cas, de la proposta de Linda DÉGH i Andrew VÁZSONYI: «Legend and Belief». *Genre* vol. 4 (1971): 281-304.

13 ATU 1896 *The Man Nails the Tail of the Wolf to the Tree*, i ATU 1889B *Hunter Turns Animal Inside Out*, El caçador gira l'animal del revés, en les versions catalanes.

> At the same time, the rumours are not necessarily inspired by a lack of information, which has so far been considered the main reason for the emergence of rumours, but the abundance of information and opinions, a lack of unambiguously understood information (p. 246).

6. Algunes observacions sobre les llegendes urbanes

La darrera secció del llibre aplega tres textos breus centrats en llegendes sobre la sida a Estònia, dues llegendes concretes (sobre càmeres de vídeo que permeten veure-hi a través de la roba i sobre enverinaments de dones mitjançant la beguda) i sobre crims de sang. Aquest darrer text resulta especialment interessant pel context en què va aparèixer, ja que acompanyava el programa de mà que els espectadors de l'obra *Sweeney Todd. The Demon Barber of Fleet Street* van rebre a l'entrada de l'espectacle.[14]

A la part final el llibre hi consten les notes explicatives de cadascun dels textos, en els quals se'n detalla en primer lloc la publicació original i s'especifica si havien estat publicats anteriorment en anglès. La llista de manuscrits i fonts consultades de l'Estonian Folklore Archives precedeix una llista de referències bibliogràfiques completa i que té en compte, com s'ha fet constar en notes anteriors, estudis de referència sobre la matèria estudiada. Per tot plegat, *What a Wondeful World of Legends!* resulta una lectura del tot recomanable per a estudiosos (i estudiants) de les llegendes contemporànies i els rumors, ja que a partir de l'estudi que l'autora fa d'exemples ben concrets que fan referència a Estònia s'amplia la mirada tenint en compte altres corpus i, sobretot, s'hi aplica de manera pràctica les teories sobre aquests tipus de relats que han dut a terme les veus més autoritzades de l'estudi del folklore contemporani.

14 L'obra es va estrenar el 2 de juny de 2018 al Grand Building del Vanemuine Theatre (p. 285).

Del Río Cabrera, Juan Antonio: *Texto y contexto. Los géneros del folklore oral en Olvera y Alpandeire*. UNED, 2015, 879 p.

Texto y contexto. Los géneros del folklore oral en Olvera y Alpandeire

David Mañero Lozano
Universidad de Jaén

No es una práctica muy frecuente reseñar tesis doctorales, pero el alcance e interés de la publicada por Del Río Cabrera justifica esta excepción. La obra, publicada en formato de *e-book* con bastante posterioridad a la fecha de defensa de la tesis,[1] arranca con algunas disquisiciones sobre la pertinencia de la terminología empleada en los estudios sobre folclore, a la que el autor atribuye una escasa uniformidad y consistencia teórica. En particular, se incide en la supuesta inexactitud de denominaciones como *literatura oral* o *textos orales*, dado que «apuntalan el supuesto isomorfismo, más que discutible, existente entre las tradiciones orales y las literarias» (p. 13) y que «Los ítems folklóricos orales no son textos, sino fenómenos inseparables de su producción y, por tanto, de sus contextos de uso» (p. 17). Se trata de apreciaciones que, sin duda, ponen de manifiesto una carencia metodológica especialmente perceptible en las investigaciones folclóricas del ámbito hispánico peninsular, en las que el estudio de las manifestaciones orales se ha restringido a un enfoque fundamentalmente filológico.

En efecto, la denominada «escuela filológica española», que durante décadas canalizó la mayor parte de las investigaciones sobre los testimonios orales, priorizó el estudio de los elementos textuales e historiográficos en detrimento de los aspectos relacionados con los contextos de producción. Unido a esto, su monumental empresa de recuperación del patrimonio oral se restringió a determinadas manifestaciones, como el romancero patrimonial, que gozaban del prestigio de una larga tradición, con antecedentes documentados en las fuentes impresas o manuscritas más antiguas. Hemos perdido, por tanto, la oportunidad de conocer las últimas muestras de otras muchas formas de expresión orales, además de una valiosa información sobre los condicionantes culturales que propiciaron su difusión.

Sin embargo, el hecho de que la oralidad se desarrolle necesariamente dentro de un contexto, que condiciona tanto su configuración formal como su alcance temático e intencional, no implica que las manifestaciones orales carezcan de una dimensión textual, naturalmente diversa de los textos producidos y transmitidos por escrito. En este sentido, la propia escuela filológica acuñó la noción de *apertura textual* para referirse al carácter específico de los textos orales, que de ningún modo implica ese «isomorfismo» o equiparación entre tradiciones orales y escritas criticado por Del Río Cabrera. De este modo, en la base de los planteamientos suscritos por este autor, subyace también una postura metodológica restrictiva. Su reivindicación de los aspectos relacionados con la ocasionalidad, tan apremiante como legítima, se presenta innecesariamente como una alternativa a las investigaciones de índole textual. Oralidad, escritura y contexto mantienen, a mi jui-

1 Disponible en versión Kindle en <https://www.amazon.es/contexto-g%C3%A9neros-folklore-Olvera-Alpandeire-ebook/dp/B07D56PV58> [fecha de consulta: octubre de 2020]

cio, relaciones de dependencia que legitiman las investigaciones llevadas a cabo desde los distintos ámbitos de la investigación, cuando no desde una perspectiva integradora. El empleo, por tanto, de los membretes *literatura oral* y *textos orales* responde a la necesidad de describir un tipo de manifestaciones diferenciadas respecto de las producciones escritas no oralizadas, es decir, una forma de expresión en la que la dimensión textual, incluidos aquellos elementos relacionados con la escritura, se halla asociada ineludiblemente a un contexto de transmisión oral.

El autor acomete seguidamente una revisión crítica de las propuestas clasificatorias de los géneros folclóricos. En términos generales, propone una enmienda a la totalidad de las aportaciones teóricas más difundidas, fundamentalmente las impulsadas por la escuela finesa y sus desarrollos, a los que reprocha la falta de atención a los factores contextuales. No existen motivos, sin embargo, con independencia del valor que le atribuyamos a las circunstancias concretas de la transmisión oral, para negar la utilidad y el poder descriptivo del sistema clasificatorio de motivos y tipos folclóricos, al que el propio autor recurre ocasionalmente. A pesar de las múltiples incoherencias, imprecisiones y lagunas de este método, señaladas incluso por sus representantes, la clasificación en tipos folclóricos sigue aportando caracterizaciones tipológicas y análisis textuales relevantes y perfectamente compatibles con los estudios basados en los factores culturales que propician el desarrollo concreto de las manifestaciones orales. No es posible ni conveniente, claro está, reducir a esquemas clasificatorios muchas de las muestras de la tradición, ni procede tampoco considerar cerrada una investigación en la fase de descripción tipológica, pero estas circunstancias, presentes en cualquier disciplina de estudio, no ofrecen argumentos para deslegitimar las investigaciones tipológicas.

Hechas estas disquisiciones preliminares, que requerirían de otros muchos argumentos y ejemplos que no es posible exponer en el espacio de una reseña, se entenderán mejor mis impresiones sobre la obra. Al margen del enfoque reduccionista al que acabo de referirme, en mi opinión prescindible, considero que son muchas y muy valiosas las aportaciones que contiene el libro de Del Río Cabrera.

Destaca, en primer lugar, su ágil y documentado esfuerzo de descripción de las principales aportaciones teóricas al estudio del folclore, además del amplio estado de la cuestión sobre las labores de recopilación etnográfica llevadas a cabo en Andalucía. A lo largo de los apartados introductorios y otros epígrafes posteriores, se desbroza un complejo panorama crítico en el que se maneja un volumen de publicaciones amplio y representativo cuyas aportaciones se sintetizan y contrastan eficazmente. Unido a esto, mediante el recurso a comunicaciones personales realizadas por investigadores con los que el autor mantuvo correspondencia, como Ben-Amos, se intercalan algunas matizaciones teóricas a los aspectos reseñados en el estado de la cuestión. Me abstengo, en cualquier caso, de comentar las frecuentes apreciaciones subjetivas introducidas por el autor, en mi opinión prescindibles en el marco de un trabajo académico.

Otro aspecto positivo es el escrúpulo metodológico apreciable, por ejemplo, en los comentarios acerca de las categorizaciones genéricas nativas (apartado 1.2.2), en los que se conjuga la observación directa de la historicidad de los géneros con la mediación operada por el contexto de transmisión y la influencia de la cultura escrita. Apreciaciones de este tipo son fundamentales, según creo, tanto

durante el proceso de documentación de materiales etnográficos como en la fase de clasificación e interpretación de los repertorios orales.

La investigación desarrollada por Del Río Cabrera parte del trabajo de campo realizado fundamentalmente en Andalucía, donde prestó una mayor atención a las comarcas de la Costa del Sol occidental (Málaga), al Campo de Gibraltar (Cádiz) y a las sierras que limitan las provincias de Cádiz, Málaga y Sevilla, con particular atención a las localidades de Olvera y Alpandeire.

A lo largo de los apartados dedicados a la descripción histórica y sociocultural de estas poblaciones, el autor va desgranando con rigor y minuciosidad una vasta información procedente de archivos y otras fuentes especializadas, además de intercalar con pertinencia los testimonios orales recopilados (letras carnavalescas, relatos sobre aparecidos, leyendas fundacionales, anécdotas sobre bandoleros, dichos locales, etc.). Se echa en falta, sin embargo, que este rico repertorio esté accesible, junto al resto de muestras registradas por el autor, en apartados específicos dedicados a cada tipo de manifestación oral o, en su defecto, que se anexe un índice que facilite la localización de los registros dispersos en los epígrafes que se consagran a la historia y a las particularidades de la sociedad y la cultura de Olvera y Alpandeire. La dimensión textual enunciada en el primer término del título de la obra (*Texto y Contexto*) queda, por tanto, en un plano marginal (conscientemente marginado) tanto por las dificultades de consulta directa de los testimonios como por el hecho de que se ofrezcan tan solo aquellas muestras seleccionadas para ilustrar aspectos relativos al contexto. El afán de priorizar esta labor de supuesta reconstrucción del contexto queda además patente en los esfuerzos dedicados a algunas manifestaciones del folclore material, como es el caso de la arquitectura popular, con lo que se amplían las aportaciones del libro más allá del propósito enunciado en el subtítulo de estudiar «los géneros del folklore oral».

Con estas observaciones no pretendo restar importancia al estudio del contexto ni relativizar el alcance de sus resultados. Comparto, de hecho, la opinión de Del Río Cabrera al afirmar que la «recuperación de manifestaciones de distintos géneros, que muchos recopiladores se marcan como su finalidad principal, no puede realizarse mediante colecciones inventariadas de materiales descontextualizados y desenraizados de las personas que los usan» (p. 242). Sin embargo, la conveniencia de recabar los máximos datos posibles sobre los informantes y las circunstancias de la transmisión oral no justifica, según creo, el «interés por desligar este trabajo, y otros que ya hemos realizado, de las labores de recopilación folklórica, tan comunes aún en España», que, en palabras del autor, «tiene que ver más con la pobreza de sus resultados teóricos» (p. 242).

Llegados a este punto, que en mi opinión implica una reducción al absurdo de las relaciones entre el trabajo de documentación y la labor interpretativa, cabría incluso objetar que este estudio del contexto, en la medida en que se desliga de la labor de recopilación, no es propiamente una investigación sobre el contexto, en el sentido de que este es un término relacional que presupone la conexión con los datos que supuestamente se contextualizan. En efecto, lo que realmente conduce a esa pobreza de resultados teóricos a la que alude Del Río Cabrera no es, según creo, la documentación de repertorios orales por parte de otros investigadores, sino la decisión que el autor toma de restringir el recurso a las manifestaciones orales en aquellos casos en los que, puntualmente, estas le permiten ilustrar determinados aspectos de la sociedad o cultura estudiada.

Del Río Cabrera no se propone, por tanto, el objetivo de recopilar una muestra rigurosa y sistemática de los «ítems folklóricos orales» (términos que emplea para eludir la denominación de «textos orales» o de «etnotextos»). Su metodología consiste, según afirma, en «recoger las expresiones en las situaciones cotidianas, el llamado *contexto natural* o *contexto de uso*, sin recurrir a medios evidentes de recogida, como el consabido *cassette* o el *inocente* bolígrafo, que son a la vez eficaces mecanismos de distorsión» (p. 240). El recurso a las grabaciones de vídeo se considera aún más pernicioso: «si se usa el vídeo es todavía bastante peor» (p. 221). Con todo, después de estas consideraciones, el autor apostilla, como mal menor: «Cuando la memoria, o las notas apresuradas que tomábamos inmediatamente después, no nos acompañaban debido a la amplitud del ítem, realizábamos grabaciones para recogerlos» (p. 240); y, en efecto, a lo largo del trabajo se menciona que determinados registros fueron grabados. El autor no precisa, en cualquier caso, en qué momentos empleó su memoria.

Me parece conveniente ejemplificar también el procedimiento de trabajo desarrollado como alternativa a las «hipótesis y métodos desfasados» (p. 242) que a su juicio han conducido las labores de recopilación folclórica mediante las técnicas de encuesta y grabación convencionales. Como ejemplo de esto, me referiré al extenso apartado denominado «5.3. La mañana» (p. 289-335). En este, el autor acude como estrategia o esquema retórico a la descripción de una especie de recorrido por las calles desde primera hora del día hasta el momento de comer. No se trata de una mañana concreta, sino de una franja del día en la que habitualmente obtuvo información sobre diversas manifestaciones orales. Encontramos, de este modo, una sucesión imprevista de párrafos dedicados a describir y comentar el uso de algunos refranes, saludos, apodos, puyas y chistes que el autor escuchó durante sus recorridos matutinos. Los testimonios aludidos, así como los comentarios que estos suscitan, revierten un indudable interés, si bien se echan en falta algunos datos fundamentales sobre los transmisores, a los que no se identifica: «Dice un hombre…» (p. 294), «otro de Bobadilla proclama que…» (p. 294), «dice otra un refrán que también hemos oído a algunos hombres…» (p. 295), «Nos lo contó una viuda» (p. 297), «nos contó el que supuestamente era su tataranieto…» (p. 311), «una muchacha» (p. 316), «un octogenario al que le gusta mucho hablar con la gente» (p. 328), etc. Encontramos también casos en los que tampoco se indica la fecha de recopilación. El autor se limita a recordar «Otra versión olvereña» (p. 295) o a referir lo que «dice uno de los asistentes…» (p. 296) o la contestación de «un hombre cercano a los setenta años, al ser preguntado por el refrán que más utiliza» (p. 296).

Como ya comenté anteriormente, sería de interés que este tipo de testimonios, cuya ubicación no es previsible dentro del mencionado epígrafe, se identificasen en un índice, que a su vez ofreciese los datos de los informantes, por no mencionar la conveniencia de aportar una descripción biográfica de los transmisores y de especificar los criterios empleados en el registro y la transcripción de las muestras orales. Se trata de prácticas etnográficas perfectamente compatibles con el método de estudio empleado, a las que, en mi opinión, debe recurrirse para profundizar en los aspectos relativos al contexto y los transmisores, además de garantizar la fiabilidad de los testimonios aportados.

Se ofrecen seguidamente los apartados titulados «5.4. La tarde» y «5.5. La noche», además de otra serie de epígrafes sobre los «contextos formales» correspon-

dientes a las distintas festividades. Los siguientes capítulos, que reflejan la amplitud e interés del enfoque adoptado en la investigación, se centran en aspectos tan variados y pertinentes desde el punto de vista folclórico como las circunstancias históricas, la división «de género», la estratificación social, las minorías (ingleses, marroquíes y gitanos) y las identidades locales. Mediante un procedimiento análogo al empleado en el apartado «La mañana», muchas de las muestras orales, como los villancicos o canciones de carnaval, por mencionar un par de ejemplos, se transcriben sin identificar a los transmisores ni indicar tampoco la fecha de registro, informaciones que el autor solo evita omitir al referirse a fuentes transmitidas por escrito (v. gr.: «en la misma página, recoge una letrilla procedente de un artículo del *Sur* de Málaga escrito por Juan Antonio Morgado el 13 de enero de 1985», 442-443).

Se exponen a continuación las conclusiones y los posibles desarrollos futuros de las investigaciones más recientes del autor, que se desgranan a lo largo de casi un centenar de páginas, en múltiples apartados que abarcan cuestiones muy variadas, desde asuntos concretos, como los aniversarios marianos en Olvera o la apertura de la casa natal de fray Leopoldo en Alpandeire, hasta aspectos teóricos de primer relieve, como la *performance*, los contextos, las situaciones, los temas, los métodos de recogida o los géneros, entre otros.

La obra se cierra con un voluminoso apartado de fuentes (pp. 745-827) que da la medida del enorme caudal de documentación y estudios empleados. El repertorio manejado presenta tales dimensiones que el lector habrá de excusar la omisión en el listado de algunos repertorios orales importantes con muestras andaluzas, como los de Fraile Gil, e incluso de referencias que están citadas en el cuerpo del trabajo, como la de Pedrosa (1995), que supongo que alude al artículo titulado «El repertorio romancístico de una mujer de Puentegenil (Córdoba)» publicado ese año en el número 176 de la *Revista de Folklore*. O tal vez se refiera a la consulta del *Corpus de Literatura Oral* (2015-), plataforma que, entre sus casi 3500 registros procedentes de Andalucía, contiene parte de las grabaciones de audio y transcripciones de las muestras orales mencionadas. Se anexa, por último, un apéndice documental con planos de las zonas estudiadas y treinta y seis testimonios fotográficos de Olvera, Alpandeire y otros lugares cuya relación con el libro tal vez debiera explicitarse; como la última fotografía, a la que acompaña el lema «Campo de concentración de Buchenwald situado junto a Weimar, la capital cultural de Alemania» (p. 879).

SUNYER, Magí; Emili SAMPER (eds.): *La llegenda*. Estudis Catalans 9. Kassel: Edition Reichenberger, 2019, 250 p.

La llegenda

Tomàs VIBOT RAILAKARI
Universitat de les Illes Balears, Palma

Els estudis etnopoètics reclamaven des de feia temps més base teòrica i cabal reflexiu per abordar la complexitat del concepte *llegenda*. Aquest llibre es va concebre per posar damunt la taula un debat sobre aquest terme, determinar-ne els límits, examinar-ne l'evolució i observar el rendiment que ha proporcionat en textos literaris significatius. Aquest treball és iniciativa del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC) i compta amb la col·laboració del grup de recerca Literatura, Iconografia i Recepció de l'Antiguitat (LIRA), tots dos de la Universitat Rovira i Virgili. Es tracta d'un volum que acull tretze articles on s'aborda la llegenda des de perspectives diferents, ben necessàries per esbrossar un cap terminològic ple de confusions.

El llibre es troba dividit en dos grans blocs. El primer, titulat «Conceptes i límits», agrupa les contribucions que situen la llegenda en relació als gèneres amb què d'una o altra manera s'interacciona. Per aquest motiu, aporta gran quantitat d'elements per a la definició del gènere.

En el primer d'aquests articles, titulat «La llegenda, un dels grans gèneres del folklore narratiu», Carme Oriol reflexiona sobre el concepte *llegenda* i n'estudia els punts de contacte i les diferències que poden establir-se entre el mite i la llegenda, així com la descripció dels grans grups que en configuren l'espai conceptual. L'article, ple d'exemples procedents del folklore en llengua catalana, traça una panoràmica sobre l'espai que ocupa en el folklore a partir de les aportacions realitzades per alguns dels estudiosos que més hi han treballat. Així mateix, Oriol aprofundeix en les característiques de tres tipus de llegendes: la llegenda etiològica (les que «expliquen l'origen i el perquè del fenòmens remarcables de la natura que ens envolta [...] i fenòmens que s'observen al cel», p. 15-16), la llegenda de creença (relats on personatges que tenen un poders sobrenaturals entre en contacte amb els humans) i la llegenda històrica (aquelles narracions sobre personatges històrics —cavallers, reis, bandolers, etc.— que protagonitzen episodis extraordinaris).

Jesús Carruesco, a l'article «La llegenda en el món grec», aborda aquesta difícil qüestió, atès que el que avui dia coneixem com a *llegenda* és un concepte purament medieval, relacionat inicialment amb les vides de sants. L'absència, per tant, a nivell etimològic d'una traducció evident de la llegenda moderna al grec antic, en dificulta la tasca però alhora no en nega la inexistència. Partint d'una triple classificació (etiològica, històrica i sobrenatural), l'autor repassa una bona partida de narracions de l'antiguitat grega i en troba prou rastres. Per exemple, dins el període més tardà, és a dir, l'hel·lenístic i l'imperial, es localitzen narracions que ben bé encaixen en dites categories. Així, a l'obra de Cal·límac (s. III aC) s'hi poden advertir nombroses llegendes «que explicaven l'origen de diversos costums, rituals o fets històrics» (p. 27). Però sobretot serà Plutarc qui en presenti un nombre més significatiu i transcendent. Quant a llegendes històriques, Carruesco analitza la figura d'Alexandre el Gran, «al voltant del qual apareix ben aviat tot un seguit de relats llegendaris que configuren una tradició paral·lela a la

de l'abundant producció historiogràfica sobre el personatge» (p. 28). Finalment, les llegendes sobrenaturals o de creença es poden localitzar en diversos autors, com per exemple a Flegó de Tral·les. La llegenda dins la Grècia arcaica i clàssica muda d'espai i en aquest període «se situa a la perifèria del mite, ocupant aquells espais que aquesta va deixant lliures en les fronteres amb els nous discursos, en especial a les fronteres entre el mite i la història i entre el mite i la literatura» (p. 31). És a dir, la identificació es fa força més complicada, encara que és possible localitzar relats amb característiques pròpies de la llegenda.

Diana Gorostidi tracta les llegendes a la Roma arcaica en un documentadíssim article titulat «Llegendes de la Roma arcaica: entre història, literatura i folklore». De tots és ben sabut que l'hegemonia de la Roma arcaica sobre la resta dels pobles del Laci es va consolidar historiogràficament en un sèrie de personatges de caire llegendari i de fets extraordinaris que van forjar el caràcter i el tarannà romà. Tal com afirma l'autora, en la formació d'aquest corpus de referents «van tenir un paper fonamental els escriptors d'època històrica que van, en certa manera, contribuir a la fossilització d'un cànon de figures i gestes heroiques que la tradició [...] havia anant creant i desenvolupant en la configuració del passat més remot de Roma» (p. 41-42). Tot i que la diferenciació entre poetes i historiadors en la Roma posterior era prou clara, els fets de l'antiguitat romana eren tractats amb distància i també respecte, i d'aquí que la cultura popular en begués.

Magí Sunyer aborda la caracterització de la llegenda històrica dins el romanticisme català. Aquest tipus de relat es troba més que certificat en aquest període pels dos grans poemes narratius de Jacint Verdaguer (*L'Atlàntida* i *Canigó*), però també el localitzem en altres autors (Pau Piferrer, Manuel Milà i Fontanals, Víctor Balaguer, etc.). Per a Sunyer, dins el Romanticisme «la substitució dels mites clàssics per les llegendes no es va produir només com a conseqüència d'una moda sinó també per un canvi de funcions» (p. 69). Serà quan la mateixa naturalesa de l'home romàntic, qui permanentment viu entre el desassossec i la nostàlgia dels orígens, buscarà una connexió amb el passat medieval «que va acabar formant una nova constel·lació mítica en què van participar la literatura oral i les històries, antigues o medievals, que se suposava que la tradició també transmetia» (p. 69). És a dir, l'autor apunta com els escriptors romàntics projecten una gran devoció per l'acte folklòric com una connexió amb un orígens col·lectius que ells consideren lligats a la transmissió de les llegendes. En aquest sentit, val la pena recordar com Milà i Fontanals avantposava les narracions folklòriques a la ciència contemporània com a font de coneixement. En aquest paper de revifament de les llegendes com a element nuclear de la identitat i del tarannà nacional, hi té un fort paper el naixement de l'excursionisme i també d'una nova concepció de la història, on per als romàntics catalans «la llegenda ajudava a omplir els buits que la història deixava sense explicació o sense narració» (p. 64).

En darrer article del primer apartat, Alfons Gregori aborda el tema del lligam del fantàstic amb la llegenda en un interessant article titulat «L'ambigüitat de la creença: la llegenda i el fantàstic a la llum de les teories contemporànies de la literatura i el folklore». Segons les teories del folklore avui establertes, la llegenda es caracteritza per inserir-se en el sistema de creences de la comunitat que transmet els fets extraordinaris expressats als relats d'aquest gènere i, a través de referències geogràfiques o històriques, és susceptible de ser presa com a certa. Quan en les llegendes del passat preindustrial apareixia un ésser o un fet sobrenatural, entra-

va dins l'àrea d'allò meravellós. Però una de les preguntes que es fa Gregori és si aquests mateixos paradigmes es poden aplicar en la llegenda contemporània. D'aquí que se'n plantegi diverses preguntes: «aquelles que se segueixen explicant en el folklore contemporani, continuen formant part d'un meravellós "transformat", igual que en l'àmbit de la literatura passava amb el surrealisme o el realisme màgic? O bé podrien entrar a forma part del fantàstic per l'ús de figuracions i motiu habitual en aquesta modalitat narrativa i per la seva ambientació derivada sovint del gòtic?» (p. 80). Aquestes i altres qüestions porten l'autor a reflexionar sobre les aportacions de diversos folkloristes sobre aquesta qüestió, per arribar a la conclusió que un aspecte de coincidència notable entre allò fantàstic i el llegendari de les societats postindustrials «consisteix en la voluntat que semblen expressar de transgredir el paradigma creencial instal·lant en el marc institucional: tant el laïcisme empirista promogut pels poders civils i el seu entorn mediàtic com les diferents variants del monoteisme en les institucions religioses» (p. 85).

El segon apartat del llibre, titulat «Llegenda i literatura», l'enceta Joana Zaragoza Gras amb l'article «Aquil·les: una vida breu i una fama eterna», on es reflexiona si aquest personatge de la *Ilíada* es tracta d'un heroi de llegenda, d'un mite o d'un personatge èpic. La tasca evidentment no resulta gens fàcil, atès que la diferència entre mite i llegenda dins la literatura grega antiga és molt líquida, fet que també passa en els textos que fan referència a la història de Grècia, la qual beu tant de la realitat com de la ficció. Després d'una anàlisi força ben documentada, l'autora arriba a la conclusió que es tracta d'un heroi de llegenda, ja que es basa sobre una guerra que realment va existir —ateses les nombroses restes arqueològiques—, però la narració es troba acompanyada d'una sèrie d'elements «imaginaris amb el desig [...] que sigui cregut per part de l'auditori» (p. 97). Però, de més a més, Aquil·les també es trobaria dins la categoria de personatge de llegenda, ja que en la seva construcció es troba farcit de mites que han quedat com a paradigma –o símbol– de l'heroi guerrer «que va optar per una vida breu i una fama eterna» (p. 100).

Emili Samper se centra en la figura del folklorista Francesc de Sales Maspons i Labrós (1840-1901) i, més concretament, en l'obra *Tradicions del Vallés*, un recull de sis llegendes acompanyades de notes comparatives que suposa un fet clau per a l'estudi de la llegenda folklòrica a Catalunya, donat que se'n pot considerar el primer. Cal situar el treball de Maspons dins el context històric en què es va fer, ja que es tracta d'un recull procedent de la tradició oral, encara que recreades per l'estil que el romanticisme imposava en aquells moments. Ara bé, tal com afirma Samper «el valor del recull, però, no es troba només en aquests sis relats presentats per Maspons sinó en les notes que el folklorista vallesà inclou i en les quals aporta informació valuosa sobre aquestes mateixes llegendes i les versions que es poden localitzar en altres indrets o cultures, diferents de la catalana, en un exercici comparatiu que mostra la coneixença que sobre el tema tenia qui fou una figura clau en l'estudi del folklore a Catalunya» (p. 119).

Margarida Aritzeta se centra en l'obra de Narcís Oller i la petja de les llegendes en el seu cabal literari. Amb l'article «Narcís Oller, llegendes, mites nacionals i mites literaris», l'autora repassa el conjunt de les seves primeres obres per arribar a la conclusió que els universos ficcionals d'Oller es nodreixen de referents reals que li serveixen per bastir trames imaginades, encara que també s'alimenten de mites literaris, llegendes i mites nacionals. En aquestes obres apareixen relats llegenda-

ris perfectament identificats, com ara les bruixes del mas de Moragues, la llegenda de sant Eloi, la llegenda de l'origen d'Alcover o les guineus de Vallclara. Tal com afirma Aritzeta, l'anàlisi de l'onomàstica de les primeres novel·les «ens fa veure la complexitat de la tasca de Narcís Oller i la seva contribució conscient a l'hora de posar les bases d'una literatura nacional que es nodrís d'un imaginari llegendari i simbòlic proper i alhora d'inserir aquest imaginari en el marc de la literatura moderna de finals del segle XIX» (p. 133).

«Llegenda i festa. Narcís Oler i Josep Aladern» és el títol del treball d'Albert Oliva, que reflexiona sobre els ponts, les imbricacions i els espais comuns entre aquestes dues manifestacions culturals. Els dos conceptes tenen com a punt de partida la interacció humana i la seva relació amb el medi més immediat. Aleshores, llegenda i festa són conceptes assimilats i conformen part cabdal del patrimoni immaterial d'un col·lectiu. Partint d'aquests postulats, l'autor analitza la novel·la *Vilaniu* de Narcís Oller i l'assaig *Costums típicas de la ciutat de Valls* de Josep Aladern per arribar a la conclusió que a través d'ambdues obres s'estableix una interrelació oberta entre la literatura i el folklore i, en conseqüència, la descripció literària de sengles textos «esdevé el millor punt de partida per establir una connexió entre l'espai físic literari i un segui d'indrets, elements i localitzacions en què hi conviu un corpus extens de llegendes, contalles i relats orals» (p. 147).

La llegenda del comte Arnau és una de les més tractades al llarg de la història de la literatura catalana. Jordina Gort Oliver, al seu article «La llegenda del comte Arnau vista per Frederic Soler», se centra en l'adaptació teatral que en feu aquest autor amb el títol *Lo comte l'Arnau*. En aquest article, Gort descriu el tractament que fa Serafí Pitarra sobre la llegenda, de quina manera l'aborda, quina intenció i quina funció té aquesta llegenda durant la Renaixença. Així mateix, hi analitza les influències i les fonts que fa servir l'autor per crear la seva versió, així com la recepció i el sentit dins el cabal literari de Frederic Soler. Tot i que per a Gort aquest drama no és gaire rellevant (més aviat mediocre si atenem a la trajectòria de Frederic Soler), sí que resulta «una adaptació curiosa de la llegenda del comte Arnau» (p. 169), ja que «inventa tota una trama plena d'intrigues, misteris, traïcions i venjances entre diversos personatges que, en excés, podien arribar a cansar» (p. 169). És clar que, en el cas de Soler, el pretext del comte Arnau prové de la idea bàsica de recuperar les llegendes perquè això significava la revitalització de l'ànima del poble (*Volkgeist*), tant en voga durant el romanticisme.

Montserrat Corretger, amb l'article «Relat llegendari fundacional i llegenda: la prosa narrativa de Carner, López-Picó i Maseras el 1922», analitza tres obres narratives d'aquests autors (*La creació d'Eva i altres contes*, *Lleures barcelonins* i *Setze contes*) amb la finalitat de concloure comparativament la funció que de la llegenda —juntament amb altres gèneres populars de tradició oral— compleix en aquestes obres en relació amb el projecte noucentista. Per a l'autora, «si els dos primers marquen idees i funcions i concreten el model narratiu noucentista, el tercer se'n fa seguidor ultrat sense aconseguir assimilar aquest model» (p. 171).

«Folklore i llegenda en el teatre de Ventura Gassol: *La mort de l'os*» és un treball de Montserrat Palau on s'analitza aquest poema coreogràfic perquè Gassol hi fa ús del llegendari com a forma de dotar el teatre català d'una tradició que en mancava. El mateix Gassol, a la seva conferència «El nacionalisme en el teatre», afirmava que la llegenda, a més dels valors d'evocació que pot tenir la història, de religió o d'esdeveniments extraordinaris que les puguin haver motivat, té la fun-

ció d'evocar-nos els nostres personatges llegendaris i de mica en mica anar-nos-hi fusionant. Aquests postulats els posarà també en pràctica en la seva obra dramàtica. Serà, però, a *La mort de l'os* on a més de la llegenda l'autor hi crearà un tot wagnerià on es fusionen elements com el simbolisme, el folklore, la música, la poesia, la religió i la nació. Tal com afirma Palau, «Gassol [...] creia en el teatre com un art total format per l'expressivitat de les llegendes dramatitzades tot combinant-les amb diverses arts, per reflectir la idiosincràsia nacional» (p. 204).

Finalment, Joan R. Veny-Mesquida, amb l'article titulat «De la "llegenda" de la reina Esther a la Primera història espriuana», analitza algunes de les estratègies literàries de què se serveix Espriu per convertir la contarella, la llegenda, l'anècdota oriental, l'immortal apòleg del llibre d'Esther bíblic en la seva *Primera història d'Esther*. Veny-Mesquida arriba a la conclusió que la versió que Espriu fa d'aquesta «semillegendària narració bíblica» respecta en termes generals l'argument de la llegenda «però aconsegueix de trencar totes les expectatives del lector» (p. 219). A diferència del que farà amb *Laia*, l'escriptor colomenc en farà una «reinterpretació subversiva de la llegenda» (p. 219), però amb una finalitat comuna: la d'incorporar als textos de partida Sinera.

El volum *La llegenda*, concebut com un espai de reflexió coral per tractar el camp terminològic d'aquest concepte, resulta avui una fita cabdal dins la bibliografia de la teoria del folklore. No sols aborda el concepte des de l'arrel, sinó també des de les mateixes fronteres, per la qual cosa aquesta varietat d'enfocaments defuig la simplificació i enforteix el discurs. Un treball que suma no sols continguts, sinó que obre les portes a l'enriquiment del debat.

TENÈZE, Marie-Louise; Alain RUDELLE: *Contes d'Aubrac*. Édition bilingue occitan-français établie par Josiane BRU et Jean EYGUN. Toulouse : Letras d'òc, 2019, 368 p.

Contes d'Aubrac

Bénédicte BONNEMASON
LISST, Université de Toulouse, CNRS, EHESS, ENSFEA, UT2J, France

L'importante collecte de contes et récits réalisée dans les années soixante par Marie-Louise Tenèze (1922-2016) dans une petite région française du Massif central a jusqu'à présent fait l'objet d'une édition partielle. L'on doit à Josiane Bru et Jean Eygun ce recueil intitulé *Contes d'Aubrac* qui constitue un complément indispensable aux publications que l'ethnologue fit paraître de son vivant.[1] Comptant plus de 350 pages, le volume contient une cinquantaine de récits restitués dans leur langue d'origine, l'occitan. Une bonne moitié de ces contes était totalement inédite, alors que l'autre avait été publiée, mais dans une adaptation au français, dans les parutions de 1975 et de 1978 (cette dernière contenant toutefois la transcription occitane de deux récits issus de la collecte enregistrée).

Signalons tout d'abord que cet ouvrage s'ajoute au nombre non négligeable de publications récentes rendant accessibles des collectes de littérature orale réalisées en domaine occitan dans la seconde moitié du XXe siècle. À titre d'exemple et pour les dix dernières années, nous citerons les *Contes & racontes du pays de Rocamadour* de l'abbé Jean Lafon (Tertium éd., 2015) dont l'édition a été coordonnée par Martine Bergues, la collection « Contes et chansons populaires de la Provence » (éd. Cantar lou païs) dans laquelle le collecteur Jean-Luc Domenge fit paraître plusieurs titres dont *Rose Salle chanteuse et conteuse de Provence* (2013) et *Êtres fantastiques en Provence : fées, sorcières, lutins* (2016), les *Contes populaires des Corbières* de Christiane et Jean Guilaine (jmdesbois éditeur, 2017), réédition augmentée d'un recueil paru en 1978 dans la collection « Récits et contes populaires » de Gallimard, ou encore les *Contes pebrats e salats : contes licencieux d'Occitanie* publiés par Daniel Loddo (CORDAE/La Talvera, 2018). Letras d'òc est en la matière un contributeur de premier plan. Depuis plus de dix ans, la maison d'édition a publié quelques grandes collectes de contes (Antonin Perbosc, André Lagarde, Jacques Boisgontier)[2] en s'attachant la collaboration de Josiane Bru. Co-auteur du Catalogue du conte populaire français, celle-ci a acquis au fil des années une solide expérience en matière d'édition critique de collectes occitanes. Le recueil *Contes d'Aubrac* qu'elle co-édite avec Jean Eygun, fondateur et cheville ouvrière des éditions Letras d'òc, contient très exactement cinquante-trois récits transcrits de l'occitan à partir d'enregistrements sonores pour l'essentiel, ainsi que de trois films, et dont l'adaptation au français est donnée en regard. Les particularités lin-

1 TENÈZE, Marie-Louise (1975): « Littérature orale narrative », dans Centre national de la recherche scientifique (éd.). *L'Aubrac : étude ethnologique, linguistique, agronomique et économique d'un établissement humain*, t. V, *Ethnologie contemporaine III*. Paris : CNRS, p. 31-164 et TENÈZE, Marie-Louise (1978): *Récits et contes populaires d'Auvergne recueillis dans le pays d'Aubrac*. Paris : Gallimard.

2 Voir la page « Contes et littérature orale » du site <https://www.letrasdoc.org/fr/> [date de consultation : avril 2020].

guistiques de la langue originale, celles des « parlers d'Aubrac », sont précisées dans les premières pages de l'ouvrage.

Dans un texte (p. 319-352) intitulé *Des contes et de l'art de les dire. L'enquête de Marie-Louise Tenèze en Aubrac, 1964-1966,* Josiane Bru revient sur les résultats de l'enquête ethnographique et sur la méthode mise en œuvre par l'ethnologue pour accompagner ses témoins dans leur travail de remémoration. S'ils étaient encore capables de se souvenir de récits ainsi que des contextes de leur transmission, tous avaient relégué au passé la plupart de ces objets et pratiques. D'autre part, J. Bru présente les thèmes narratifs du corpus occitan édité de même qu'elle les resitue dans celui plus vaste – par le nombre de récits ainsi que par « la grande variété des dires » (p. 322) – rassemblé entre 1964 et 1966. À cette postface s'ajoute le classement du corpus dont plus de la moitié des récits — trente-cinq très exactement —, relèvent de la catégorie des contes (pour l'essentiel animaliers, merveilleux et facétieux) alors que huit sont des facéties ou anecdotes et neuf appartiennent au légendaire (dont trois versions du thème du musicien suivi par le loup).

Lorsqu'elle entreprend son enquête sur la littérature orale narrative en Aubrac, M.-L. Tenèze possède une bonne connaissance du domaine reposant essentiellement sur une culture livresque. En effet, « l'ethnologue travaille depuis plusieurs années à l'élaboration du catalogue du conte populaire français » précise J. Bru et l'expérience de ce premier et unique terrain ethnographique auprès d'une société agropastorale en cours de métamorphose représentera pour elle un « bouleversement », l'opportunité de « la confrontation entre les sources écrites du Catalogue et l'écoute directe des conteurs, dans leur environnement propre » (p. 321). Rappelons que Marie-Louise Tenèze a produit une œuvre théorique majeure sur le conte populaire européen dont Josiane Bru a donné une vue d'ensemble précise dans l'hommage qu'elle lui a rendu après sa disparition.[3]

Chercheure au CNRS et membre du Centre d'ethnologie française (CEF-MNATP), c'est dans le cadre de la Recherche coopérative sur programme conduite en Aubrac[4] par son institution et placée sous la responsabilité administrative de Georges Henri Rivière, conservateur en chef du Musée national des arts et traditions populaires alors « en gestation »,[5] qu'elle réalisa son enquête ethnologique. Envisagée comme interdisciplinaire, la recherche collective s'est déroulée de 1963 à 1966 dans une région comptant une vingtaine de communes et située à l'intersection de trois départements, le Cantal, la Lozère et l'Aveyron. L'Aubrac, dont les plateaux de haute altitude donnent une impression d'isolement géographique connaissait à cette époque de profondes mutations socio-économiques, ce qui en faisait un terrain d'étude privilégié pour les représentants des sciences agronomiques et des sciences de l'homme qui y participèrent. Les années 1960-

3 Bru, Josiane (2017) : « *In Memoriam* : Marie-Louise Tenèze 1922-2016 ». *Ethnologie française* vol. 3, n° 167 : 573-580.

4 Segalen, Martine (2010) : « L'enquête de la RCP Aubrac (1963-1966) : une stratégie intellectuelle, un enjeu institutionnel ». Dans Bernard Paillard, Jean-François Simon et Laurent Le Gall (dir.). *En France rurale : les enquêtes interdisciplinaires depuis les années 1960*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 263-279.

5 Segalen, Martine (2010) : « L'enquête de la RCP Aubrac (1963-1966) : une stratégie intellectuelle, un enjeu institutionnel ». Dans Bernard Paillard, Jean-François Simon et Laurent Le Gall (dir.). *En France rurale : les enquêtes interdisciplinaires depuis les années 1960*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 264.

1970 représentaient alors un tournant pour l'ethnologie de la France qui se saisit de la problématique du changement social et du paradigme de la modernité pour s'émanciper définitivement des études de folklore, conduites pour l'essentiel avant la première guerre mondiale.

L'objectif de cette ambitieuse recherche coopérative était de « couvrir tous les champs de la vie sociale »,[6] mobilisant ainsi plusieurs équipes dont une, dédiée à « la vie culturelle », s'intéressa plus particulièrement à la musique, la danse et la littérature orale. Inscrivant sa problématique dans une ethnologie du présent, M.-L. Tenèze n'étudia pas seulement ce qu'elle appelait « l'ancien fonds narratif traditionnel de l'Aubrac ».[7] Guidée par une conception élargie du domaine de la littérature orale narrative, elle prit également en compte, par la collecte et l'étude approfondie, — les deux volets de son rapport de recherche (1975) —, des anecdotes, facéties et histoires élaborées à partir du vécu, une « littérature orale bien vivante »[8] dont certains thèmes étaient parfois anciens. De même qu'elle exploita le matériau recueilli sous l'angle de représentations sociales continuant de faire sens et donna une importance particulière aux locuteurs et à leurs techniques de narration, proposant ainsi d'appréhender son objet d'étude du point de vue de l'approche esthétique du contage.

Chaque spécialiste, ethnologue ou ethnomusicologue, mena sa propre recherche et forma pour ce faire son équipe. Ignorant le parler occitan qui pour nombre de ses locuteurs était la langue maternelle de même que la langue de narration des contes proprement dits, M.-L. Tenèze put compter sur la collaboration du linguiste Alain Rudelle. J. Bru rappelle d'ailleurs sa contribution à la « RCP Aubrac », précisant qu'il « accompagne [Tenèze] durant les premiers temps de l'enquête, visiblement heureux de trouver là un contexte très enrichissant pour sa propre recherche » (p. 323). Sa participation est soulignée par la mention de son nom sur la page de titre des *Contes d'Aubrac*, de même que transparaît sa présence active lors des entretiens grâce aux précisions données entre crochets dans les textes de plusieurs récits (pages 31 et 52 par exemple).

L'établissement du recueil s'appuie sur un travail de transcription mené à partir de sources orales dont l'apport est de restituer les récits tels qu'ils ont été énoncés par les conteurs et captés par le magnétophone. Tout comme les autres grandes enquêtes de type RCP, celle qui a été menée en Aubrac a bénéficié de plusieurs techniques de captation, dont l'enregistrement sonore. Les années 60 correspondent d'ailleurs au tournant technologique et méthodologique dont profitèrent notamment l'ethnologie, l'ethnolinguistique et l'ethnomusicologie et ce grâce, entre autres, aux récents progrès des techniques de l'enregistrement du son. Le MNATP, dont la première mission de « folklore musical » réalisée en 1939

6 Segalen, Martine (2010): « L'enquête de la RCP Aubrac (1963-1966): une stratégie intellectuelle, un enjeu institutionnel ». Dans Bernard Paillard, Jean-François Simon et Laurent Le Gall (dir.). *En France rurale: les enquêtes interdisciplinaires depuis les années 1960*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, p. 269

7 Tenèze, Marie-Louise (1975): « Littérature orale narrative », dans Centre national de la recherche scientifique (éd.). *L'Aubrac: étude ethnologique, linguistique, agronomique et économique d'un établissement humain*, t. V, *Ethnologie contemporaine III*. Paris: CNRS, p. 71.

8 Tenèze, Marie-Louise (1975): « Littérature orale narrative », dans Centre national de la recherche scientifique (éd.). *L'Aubrac: étude ethnologique, linguistique, agronomique et économique d'un établissement humain*, t. V, *Ethnologie contemporaine III*. Paris: CNRS, p. 71.

en Basse-Bretagne[9] dispose d'un appareil d'enregistrement phonographique, s'inscrit lui-même dans l'histoire de ce tournant et y participe activement avec l'ouverture d'une phonothèque dont la direction fut confiée à l'ethnomusicologue de la « mission 1939 », Claudie Marcel-Dubois. Fortement impliquée dans l'organisation et le déroulement de la « RCP Aubrac », c'est également cette institution — devenue entretemps le MuCEM —[10] qui fut chargée de conserver la riche documentation, dont les phonogrammes et photographies produits en nombre. Inaccessibles durant une quarantaine d'années, les fonds sonores des recherches coopératives et autres enquêtes ethnologiques et ethnomusicologiques deviendront exploitables au tout début des années 2000 dans le cadre d'un plan de numérisation permettant leur traitement documentaire et leur mise en consultation. Ces deux missions furent déléguées à des phonothèques régionales dont la plupart furent mises en place par le milieu associatif issu du mouvement de réinterprétation des musiques régionales des années 1970–1980. En 2008, le Centre occitan des musiques et danses traditionnelles sis à Toulouse a ainsi été chargé, avec la collaboration des Archives départementales du Cantal, de traiter l'ensemble des corpus sonores produits dans le cadre de la recherche collective en Aubrac.

Dès le milieu des années 40 et lorsque cela est possible, le recours à la technique de l'enregistrement du son s'impose à une majorité de chercheurs travaillant dans le domaine de la littérature orale. Nous pensons en particulier à Ariane de Félice et Geneviève Massignon qui avec d'autres scientifiques, dont Marie-Louise Tenèze, formèrent autour de Paul Delarue, l'initiateur du catalogue du conte populaire français, un groupe qui renouvela les études sur le conte en problématisant et étudiant cet objet à partir de la méthode ethnographique. L'enregistrement sonore permet non seulement de capter efficacement l'œuvre orale, mais aussi la performance de la conteuse ou du conteur — on pense ici particulièrement à Marie Lacroix de Born (12) racontant *La cabreta* (n° 4) ainsi qu'à Maria Girbal de Saint-Urcize (15) dont nous dirons deux mots plus bas, même si, à la différence de la caméra, il ne permet pas de restituer nombre d'éléments relevant des techniques de l'art dramatique (gestuelle, expressions mimées, expressivité du visage, etc.). C'est pourquoi nous saluons le travail de transcription des éditeurs dont la fidélité à la source orale — qui est un choix et non pas une norme —, rend le matériau vivant et permet au lecteur de percevoir le talent de certains narrateurs de même que la richesse du conte oral et de la langue occitane. Ce travail que l'on imagine long et complexe, a fortiori lorsque l'on n'est pas l'auteur des enregistrements, n'a pas toujours été possible à J. Bru et J. Eygun qui signalent : « il a cependant fallu renoncer à publier certains récits, difficilement compréhensibles du fait des conversations et des bruits domestiques qui parasitent la prise de son, ou trop lacunaires et confus du fait des mémoires défaillantes » (p. 8).

Les textes sont présentés par « répertoire de conteur », selon un découpage en quatre parties. Une courte note biographique suit le nom de chaque locuteur au tout début de chacune d'elles. La quatrième, qui réunit douze contes et repré-

---

9 Le Gonidec, Marie-Barbara (éd.) (2009): *Les archives de la Mission de folklore musical en Basse-Bretagne de 1939 du Musée national des arts et traditions populaires (...)*. Paris ; Rennes : Éd. du Comité des travaux historiques et scientifiques/Dastum.

10 Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, aujourd'hui localisé à Marseille.

sente un bon tiers du recueil, est entièrement dédiée à Maria Girbal. À son sujet, M.-L. Tenèze écrivit dans son rapport de recherche qu'elle fut sa « conteuse principale »[11] et insista sur sa maîtrise de techniques de narration à l'œuvre dans les longs récits remémorés. Le cinéaste et technicien son Jean-Dominique Lajoux — autre membre de l'équipe — a filmé cette conteuse expressive née en 1885 de laquelle émanait un réel plaisir de conter. En 1966 il tourne cinq films dont deux auprès de Marie Lacroix et trois auprès de Maria Girbal. Les enregistrements cinématographiques réalisés avec cette dernière sont référencés sur le site du CNRS,[12] et l'un d'eux — *Le Conte du bouc d'Aunac* — est consultable librement en ligne.[13] Ce sont là des archives rares pour le domaine qui nous intéresse et le lecteur des *Contes d'Aubrac* aura profit à les consulter, autant pour voir une conteuse d'autrefois en quasi situation de contage — plusieurs personnes du pays dont un groupe d'enfants forment un auditoire pour les besoins des différents tournages — que pour entendre la langue qui véhicule le conte.[14]

Hormis le riche répertoire de Maria Girbal, nombreux sont les récits de ce recueil qui retiennent l'attention. Par exemple *Los enfants perduts* (n° 21 — Ernest Saint-Léger) dont plusieurs éléments (montée progressive dans l'arbre, formulettes internes en vers rimés, etc.) attestent de la nature poétique du conte merveilleux, ou bien les deux anecdotes sur le curé des Salces données par Auguste Rouzeire, *Lo nis de gralhs* (n° 24) et *L'anhèl rostit* (n° 25), beaux témoignages de l'art de conter la facétie. Un dernier exemple pour finir, le conte de *La filha richa e la filha paure* (n° 5) interprété par Marie Lacroix, autre conteuse de talent déjà citée. Sa structure évoque le registre chanté, plus particulièrement le style de la pastourelle, dont certaines formes très populaires en domaine occitan se caractérisent par un dialogue français/occitan entre un monsieur entreprenant et une bergère qui l'éconduit ou finit par céder à ses avances. Dite à deux reprises, la phrase « Tu seras la reine dans mon château », sonne comme le vers d'un couplet et semble tout droit sortie d'une de ces « bergères » référencées par Patrice Coirault dans son répertoire de la chanson de transmission orale (chapitre IV).[15] A-t-on ici affaire à la contamination d'un conte par un thème de chanson ? Ce bel exemple de porosité entre les deux genres rappelle leur grande proximité et l'on sait que plusieurs conteurs ou conteuses excellaient dans les deux registres. Ce fut d'ailleurs le cas du père de Maria Girbal de qui elle tenait la plupart de ses récits, un père doué qui, précise Josiane Bru, « ne racontait jamais les mêmes [contes] et savait des chansons en bien plus grand nombre » (p. 341). Le répertoire chanté de Maria Girbal,

---

11 Tenèze, Marie-Louise (1975): « Littérature orale narrative », dans Centre national de la recherche scientifique (éd.). *L'Aubrac : étude ethnologique, linguistique, agronomique et économique d'un établissement humain*, t. V, *Ethnologie contemporaine III*. Paris : CNRS, p. 33.

12 <https://videotheque.cnrs.fr> [date de consultation : avril 2020].

13 Les deux autres ont pour titre *Le Conte de la poulette* et *Le Conte de la chèvre de la cabane de Galoupet*. Lajoux en a utilisé des extraits dans un film produit en 1980 sous le titre *Le conte traditionnel : caractères originaux* qui est également consultable en ligne.

14 Il pourra également consulter en ligne la version numérisée des enregistrements sonores réalisés par M.-L. Tenèze sur le site des Archives départementales du Cantal : <http://archives.cantal.fr/?id=recherche_guidee_audiovisuel> [date de consultation : avril 2020].

15 Coirault, Patrice ; Georges Delarue, Yvette Fédoroff et Simone Wallon (éd.) (2000): *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*. Tome II *Le mariage, la vie sociale et militaire*, l'enfance. Paris : Bibliothèque nationale de France, p. 17-109.

ajoute-t-elle, était lui aussi important, composé de « beaucoup de complaintes imprimées, achetées à la foire » (p. 341). M.-L. Tenèze a enregistré quelques pièces[16] et en a publiées deux dans le recueil de 1978 cité plus haut,[17] dont la très répandue *Chanson de Bricou*, classable aussi bien dans la catégorie des randonnées chantées (Coirault, n° 10309) que dans celle des *cumulative tales* (T. 2015).

Avec cet ouvrage, saluons un travail qui au-delà de l'hommage rendu à Marie-Louise Tenèze, permet de faire connaître à tous publics une des contributions à la vaste enquête menée en Aubrac au cours des années 60, contribution qui est aussi une des dernières grandes enquêtes scientifiques ayant été réalisées dans le domaine de la littérature orale narrative. Outre l'intérêt ethnologique du recueil, l'imaginaire véhiculé par les récits légendaires et anecdotiques, de même que par les contes, nous invite à une autre façon de vivre le pays aubracien.

16 Dans le cadre de la RCP Aubrac, ce sont les ethnomusicologues Claudie Marcel-Dubois, Marie-Marguerite Pichonnet-Andral et Bernard Lortat-Jacob qui furent chargés de l'enquête sur les répertoires et pratiques musicales, vocales et instrumentales.

17 Tenèze, Marie-Louise (1978) : *Récits et contes populaires d'Auvergne recueillis dans le pays d'Aubrac*. Paris : Gallimard, 105-107 et 169-170.

Notícies · News



XV Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics «Mons reals i imaginats en l'etnopoètica catalana». Perpinyà, 15 i 16 de novembre de 2019

XV Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics

Josep Marqués Meseguer
Universidad de Zaragoza

La XV edició de la Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics (GEE) va tenir lloc a Perpinyà durant els dies 15 i 16 de novembre de 2019. L'Institut Franco-Català Transfronterer (IFCT) de la Universitat de Perpinyà Via Domícia (UPVD) s'encarregà d'acollir un nombrós grup d'investigadors i investigadores a la capital nord-catalana del Rosselló al voltant dels mons reals i imaginats en l'etnopoètica catalana. L'organització estigué a càrrec de la Societat Catalana de Llengua i Literatura de l'Institut d'Estudis Catalans, de la qual forma part el mateix Grup d'Estudis Etnopoètics, en col·laboració tant amb la universitat amfitriona, la Universitat de Perpinyà, com amb altres universitats de l'àmbit catalanòfon: la Universitat de les Illes Balears, la Universitat de València, la Universitat d'Alacant i la Universitat Rovira i Virgili.

La professora de la UPVD Martine Berthelot, coorganitzadora de la Trobada i membre del Comitè Científic, i Alà Baylac Ferrer, director i professor de l'IFCT (també conegut com a Casa dels Països Catalans), van encarregar-se durant els dos dies de donar la benvinguda als participants de la Trobada. Berthelot obrí el torn d'intervencions situant el públic en el marc territorial de la Trobada, amb la seua ponència «Folkloristes de la Catalunya del Nord». A continuació, la comunicació de Josep Marqués tractà un d'aquests folkloristes nord-catalans, Jordi Pere Cerdà, per després deixar pas a la intervenció de Ronald Puppo, «"Soleiada" de Joan Maragall: un palimpsest etnopoètic». Després de la pausa, Carme Oriol amb «Imaginar el país: les contribucions al Llegendari popular català (1924-1930)», Josefina Roma amb les «Històries, Llegendes i Rondalles. Un camí de doble direcció en el recull de Sara Llorens», Bàrbara Duran amb «Del repertori real al repertori idealitzat. La plagueta de mossèn Josep Antoni Pont i la selecció posterior realitzada per Felip Pedrell», i Emili Samper amb «Sant Esteve de les Roures, el poble inexistent», tractaren folkloristes, coneguts i anònims, passats i actuals, tot oferint als assistents un panorama molt divers del que ha significat i pot significar la recol·lecció i la creació de folklore en distintes èpoques.

Després del descans del dinar, s'obrí un nou torn de comunicacions amb les aportacions de Josep A. Grimalt i M. Magdalena Gelabert, que, respectivament, tractaren la figura d'Antoni Maria Alcover, «Mons reals i imaginats a l'aplec d'Antoni M. Alcover» i «Entre la terra i l'infern: món real i imaginat a la rondalla d'Alcover "Val més matinetjar que a missa anar?" T613». Després Xavier Roviró i Carme Rubio, amb «La Llegenda d'El gorg de llitons, de Folgueroles», i Salvador Rebés amb «Qüestió de perspectiva. Amor i primavera en una cançó de l'Hereu Mill», tancaren el bloc de comunicacions de la primera jornada, que fou completat amb la informació de les novetats editorials on diversos membres del GEE han participat.

Així, Emili Samper va presentar al públic assistent el número 7 (2018) de la revista científica *Estudis de Literatura Oral Popular / Studies in Oral Folk Literature*, dedicat a la identitat, el folklore i l'educació»; Caterina Valriu hi va presentar la

novetat de la seua obra *L'home de les paraules: Una història d'Antoni Maria Alcover* (Finis Africae, 2019) i, alhora, informà de la publicació de Bàrbara Sagrera, l'ambiciós *Corpus de fraseologia de les Illes Balears: classificació, descripció, contextualització*, el qual rebé el Premi Ciutat de Manacor d'assaig Antoni M. Alcover 2017 (Món de Llibres, 2019). M. Magdalena Gelabert, per la seua banda, hi va testimoniar l'aparició de dos volums seus: *La dona a les Rondalles Mallorquines d'Antoni M. Alcover*, també guardonat amb el Premi Ciutat de Manacor d'assaig Antoni M. Alcover 2018 (Món de Llibres, 2018), i *Antoni M. Alcover i les dones. El model social i el poder de les dones que dibuixa Antoni M. Alcover a l'Aplec de Rondaies Mallorquines*, Premi Mallorca d'assaig 2018 (Documenta Balear, 2019). Carme Oriol hi va presentar l'obra divulgativa *100 Llegendes urbanes. Unes històries sorprenents dels nostres temps* (Cossetània, 2019), mentre que Joan Borja, d'acord amb la celebració de sant Vicent Ferrer com a escriptor de l'any 2019, ens aportà la seua obra *Sant Vicent Ferrer en l'imaginari popular valencià* (Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2019). El mateix Borja ens informà de l'aparició de diverses publicacions il·lustrades per a tots els públics, editades per l'Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert l'any 2018, obres d'Ester Limorti, *L'àguila i la rosa*, d'Irene Fenollar, *Mariola*, i de Marina Zambrana, *Alicàntara*.

En el segon dia de la Trobada s'hi van presentar les darreres comunicacions a compte de Caterina Valriu, amb «A la percaça de l'imaginari: Antoni M. Penya i la recerca folklòrica», de Joan Borja amb «La Reina Mora: realitat i imatgeria», d'Alexandre Bataller amb «Espais imaginaris, entre la raó i el pensament màgic», i, per últim, d'Àngel Vergés amb «El cau de les Goges de Celrà, realitat o invenció etnopoètica?». La jornada matinal es va cloure amb la celebració de l'assemblea anual del Grup d'Estudis Etnopoètics, on, entre altres aspectes tractats, s'acordà de celebrar la XVI Trobada del GEE a Girona, a mitjan novembre del proper any 2020. A la tarda, l'àpat ofert per la Universitat de Perpinyà i la visita guiada pel centre vila a càrrec de Josep Marqués (en col·laboració amb l'associació Camins del Nord) serviren com a actes de cloenda de la Trobada i de comiat fins d'ací un any, per retrobar-nos a prop del Rosselló, a la veïna ciutat de Girona.

El GEE vol expressar la gratitud i atenció a la Universitat de Perpinyà Via Domícia i a l'Institut Franco-Català Transfronterer per les facilitats i el tracte rebuts.
Esperem retrobar-nos-hi ben aviat.

Any Palmira Jaquetti. Del 2 de març de 2020 al 8 de maig de 2021.

Any Palmira Jaquetti

Sílvia Veà Vila
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

Amb motiu dels 125 anys del naixement de la folklorista, poetessa, compositora i docent Palmira Jaquetti Isant (Barcelona, 21 de setembre de 1895 – Els Monjos, 8 de maig de 1963), el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, a través de la Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, impulsa la celebració, enguany, de l'Any Palmira Jaquetti.

La inauguració de l'Any va tenir lloc el dia 2 de març, a la sala Oriol Bohigas de l'Ateneu Barcelonès, a les set del vespre. Hi van participar la consellera de Cultura, Mariàngela Vilallonga; la directora general de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Àngels Blasco; Josep Massot i Muntaner, monjo de Montserrat, custodi, investigador, divulgador i conservador del fons de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, i la comissària de l'Any, Carme Oriol. També hi van assistir els membres de la comissió científica Jaume Ayats, Joan de la Creu Godoy, Quim Manyós, Esther Navarro, Salvador Rebés, Josefina Roma i Maria dels Àngels Subirats. Es va tancar l'acte amb la representació de l'espectacle *Palmira*, de Jordi Lara, interpretat per Elisenda Rué, cantant, i Izan Rubio, guitarrista. Aquesta obra es podrà veure, si més no, a les comarques on Palmira Jaquetti va dur a terme les seues recerques. També s'ha previst una colla d'altres esdeveniments per celebrar l'any i divulgar la persona i l'obra de Jaquetti, com una exposició itinerant sobre la seua vida, obra i textos, a més de jornades, conferències i tallers diversos que s'allargaran fins al final de la celebració, el 8 de maig de 2021. Un altre dels objectius de l'Any és aconseguir que els estudiosos duguin a terme recerca al voltant de la vida i la feina de la folklorista, cosa que s'esperonarà amb la publicació de la primera biografia de la folklorista.

Palmira Jaquetti estudià música de ben jove i exercí de mestra. Més tard, es llicencià en Filosofia i Lletres i aprovà una càtedra de llengua francesa a Calataiud. Posteriorment, s'incorporà a la xarxa educativa de la Generalitat de Catalunya fins al final de la guerra civil espanyola. I, després de l'obligat expedient de responsabilitats polítiques, va poder impartir classes d'ensenyament femení a l'Instituto Nacional de Enseñanza Media Montserrat de Barcelona.[1]

Al llarg de la seua vida també va escriure poesia i compondre música. Va guanyar diversos premis en Jocs Florals: la Flor Natural el 1955 a San Juan de Puerto Rico, un accèssit a la Flor Natural a Mendoza el 1958 i la Viola d'Or a l'Alguer el 1961. I va publicar set obres de poètica i musicals, i alguns articles científics sobre sintaxi i onomàstica araneses.[2]

Tanmateix, l'activitat en què va destacar indiscutiblement fou les col·laboracions amb l'Obra del Cançoner Popular Català, al capdavant de la qual hi havia Rafel Patxot i Jubert i l'Orfeó Català. El 1922 es va fundar, a Barcelona, aquesta ins-

1 Vegeu <https://cultura.gencat.cat/ca/temes/commemoracions/2020/anypalmirajaquetti/biografia/cronologia/> [data de consulta: març de 2020]

2 Vegeu <https://cultura.gencat.cat/ca/temes/commemoracions/2020/anypalmirajaquetti/biografia/cronologia/> [data de consulta: març de 2020]

tiució dedicada a recollir d'una manera exhaustiva la música popular dels Països Catalans, i va dur a terme una intensa labor des de l'any 1925 fins a la guerra civil espanyola, que n'interrompé l'activitat.

Gràcies a diverses aportacions de materials, com la de Marià Aguiló, Antoni Noguera o Cosme Bauzà, als concursos organitzats i a un treball de camp sistemàtic i exhaustiu, l'Obra del Cançoner Popular Català va reunir una col·lecció de materials el 1936 que podia arribar al voltant dels 40.000 o 50.000 documents. Aquest treball sistemàtic i exhaustiu era vertebrat a partir de les anomenades «missions», que consistien a fer recerca i recollir cançons i músiques populars per tota la nostra geografia. Aquestes missions s'encomanaren a diverses persones, que normalment anaven en parelles: una tenia estudis de música mentre que l'altra acostumava a ésser folklorista o filòloga, de manera que s'assegurava una correcta recollida de lletres, músiques i contextos. D'altra banda, també es demanava als «missioners» que escrivissin una memòria de cada estada, com si fos una mena de dietari.

Es té constància que Palmira Jaquetti va col·laborar en catorze d'aquestes missions, acompanyada de Maria Carbó, del marit, Enric d'Aoust, o de Mercè Porta, en una franja temporal que va del 1925 al 1940. I va visitar i treballar —de vegades, en més d'una ocasió— la Seu d'Urgell, el Pallars, la conca de Tremp, Sant Feliu de Guíxols, Torroella de Montgrí, l'Estartit, Verges, Pals, l'Escala, la Ribagorça, Verges i rodalia, Tregurà, Setcases, Molló, Prats de Molló, Pardines, Manyanet, Anglès i la Vall d'Aran, de la qual s'enamorà profundament.

Palmira Jaquetti, a més d'excel·lir en la recollida de cançons —en va recollir uns 10.000—, destaca pels textos que va escriure en les memòries corresponents a les seues missions. Es tracta d'escrits que traspuen una gran capacitat d'observació, l'amor per la vida i les belleses del món, la seua qualitat humana i una sensibilitat extrema. Com a exemple, i només per anomenar-ne alguns, s'hi pot llegir la deliciosa descripció de la cambra compartida amb Maria Carbó a la Seu d'Urgell, les impressionants narracions del seu tracte amb els vellets de l'asil de pobres de la Seu d'Urgell o la colpidora història de Teresa, malalta tocada de mort i única filla dona d'una rica família aranesa, que s'encarrega de dur el pòndol d'aquella casa plena d'homenassos i regida per una mare explotadora.

Palmira Jaquetti, un nom que no sona gens —en paraules de la comissària de l'Any, Carme Oriol—, una dona força desconeguda, malauradament, com tantes altres. Però sortosament desvelada enguany gràcies a aquest homenatge. Qui s'apropi a gaudir dels actes programats s'encaterinarà de la persona i de la labor que va dur a terme, segur.

Normes per a la tramesa i publicació d'originals

La revista *Estudis de Literatura Oral Popular* publica aportacions científiques originals. El Comitè Científic, amb l'assistència del Consell de Redacció i d'especialistes aliens a la Universitat Rovira i Virgili, valora els originals entregats i aprova la conveniència o no de la seva publicació.

Els treballs han de complir les normes següents per a la seva publicació:

1. Llengua

Els articles poden estar escrits en català, anglès, aragonès, castellà, francès, gallec, italià, occità i portuguès.

2. Extensió

(a) articles: 8.000 paraules, incloent bibliografia, annexos i figures (gràfics, fotografies, mapes, etc.); en l'apartat Dossier monogràfic els coordinadors poden establir extensions diferents;

(b) notícies: 1.000 paraules;

(c) ressenyes: 3.000 paraules;

3. Títol i autoria

(a) títol inicial (en lletra Times New Roman (TNR), mida 14, en negreta i centrat);

(b) nom i cognoms de l'autor o autors (en cursiva), nom de la institució a la que pertanyen i adreça de correu electrònic (en lletra TNR, mida 12, centrada).

4. Resums i paraules clau

(a) resum, en l'idioma original del text i en anglès, de 200 paraules, que mostri els continguts i els resultats del treball (en lletra TNR, mida 10, en cursiva, alineat a la dreta i a l'esquerra i interlineat senzill);

(b) cinc paraules clau en l'idioma original del text i en anglès per facilitar la indexació de l'article (en lletra TNR, mida 10, en cursiva, alineat a la dreta i a l'esquerra i interlineat senzill);

5. Format i tipografia:

(a) configuració de la pàgina: DIN A4 (21 x 29,7 cm) amb tots els marges de 2,5 cm;

(b) el cos del text ha d'estar escrit en lletra TNR, mida 12, alineat a la dreta i a l'esquerra i amb un interlineat d'1,5 línies;

(c) els títols de les seccions i subseccions han d'anar numerats (1, 2, 2.1, etc.), han d'estar escrits en lletra TNR, mida 12 i en negreta.

(d) les notes també han d'estar escrites en lletra TNR, però amb mida 10 i interlineat senzill;

(e) els paràgrafs no s'espaiaran i s'introduirà un sagnat de 0,5 cm. a l'inici, excepte en el primer paràgraf de cada secció, que no tindrà sagnat;

(f) les pàgines han d'anar numerades i incloure les notes al peu de cada pàgina i les referències bibliogràfiques al final del text;

(g) es faran servir les cometes angulars, del tipus « ».

6. Cites

(a) totes les cites, directes o indirectes, han de remetre a la bibliografia final.

(b) les cites textuals inferiors a quatre línies aniran en el cos de text, en lletra rodona i entre cometes; si són més de quatre línies, aniran com a paràgraf a part, en lletra rodona i sense cometes, amb un cos de lletra TNR 10, interlineat senzill i un sagnat d'1 cm.

7. Referències bibliogràfiques

(a) per a les citacions en el cos del text, s'usarà el sistema autor-data, amb el primer cognom de l'autor (dins o fora del parèntesi) seguit de la data i, després de dos punts, el número de la pàgina citada o l'interval de pàgines: (Cognom data: pàgina), (Cognom data), Cognom (data: pàgina).

(b) només s'usarà el segon cognom quan a la bibliografia hi aparegui més d'un amb el mateix cognom;

(c) en el cas de fer referència a més d'una obra del mateix autor i any, s'usaran lletres en minúscula després de la data;

(d) si l'obra té més d'un autor (fins a tres), se separaran els noms mitjançant punt i coma. A partir de quatre autors només s'inclourà el primer seguit de *et alii*.

(e) les referències bibliogràfiques apareixeran ordenades alfabèticament al final, amb el text justificat i sagnia francesa d'1 cm. Per norma general, el cognom de l'autor s'escriurà en versaletes. Les referències s'adaptaran als exemples següents:

i) Llibres: Cognom, Nom (any): *Títol*. Col·lecció. Lloc d'edició: Editorial.

Exemple: Oriol, Carme; Josep M. Pujol (2008): *Index of Catalan Folktales.* Folklore Fellows' Communications 294. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

ii) Capítols o apartats de llibres: Cognom, Nom (any): «Títol del capítol». Dins Nom Cognom (ed.): *Títol del llibre.* Lloc d'edició: Editorial, p. x-y.

Exemple: Dégh, Linda (1972): «Folk narrative». Dins Richard M. Dorson (ed.): *Folklore and folklife. An introduction.* Chicago/London: The University of Chicago Press, p. 54-83.

iii) Articles en revistes o publicacions periòdiques: Cognom, Nom (any): «Títol de l'article». *Títol de la Revista* núm. x (data): y-z.

Exemple: Pujol, Josep M. (1994): «Variacions sobre el diable». *Revista d'etnologia de Catalunya* núm. 4 (febrer 1994): 44-57.

iv) En els documents que es poden trobar a Internet, s'haurà d'indicar, a més de la citació correcta, l'adreça sencera i la darrera data d'accés.

Exemple: *RondCat: cercador de la rondalla catalana.* Arxiu de Folklore. Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgi-

li <http://www.sre.urv.cat/rondcat> [data de consulta: novembre de 2011].

8. Il·lustracions

Si l'article conté il·lustracions, aquestes s'han de lliurar de manera independent i han de tenir la qualitat suficient per a ser reproduïdes. Poden enviar-se en suport informàtic, en els formats més usuals (preferentment .jpg) i s'haurà d'indicar on posar-les.

9. Sistema de selecció

Els articles rebuts que compleixin les normes assenyalades seran informats anònimament per dos avaluadors i, en un termini màxim de tres mesos, es comunicarà als autors l'acceptació o no de l'original. Ambdós informes hauran de ser positius per tal que l'article sigui publicat; si un no ho fos, s'enviarà el text a un tercer avaluador, el dictamen del qual serà decisiu.

10. Condicions d'edició

Tot article que no acompleixi els requisits de format, de presentació, contingut, termini o adequació i correcció lingüística, serà retornat al seu autor. La publicació a la revista no dóna dret a cap mena de remuneració.

11. Responsabilitat i acceptació per part dels autors

L'autor és l'únic responsable del contingut de l'article. La presentació d'un original a la revista *Estudis de Literatura Oral Popular* comporta l'acceptació de totes aquestes normes per part de l'autor.

12. Difusió

La revista es difon a través d'Internet sota llicència Creative Commons i en format paper amb impressió per comanda.

13. Enviament d'originals

S'enviaran en suport informàtic, preferiblement en format Word (.doc), a través de correu electrònic, o bé en format paper i electrònic a:

Arxiu de Folklore
Departament de Filologia Catalana
Universitat Rovira i Virgili
Avinguda de Catalunya, 35
43002 Tarragona
folk@urv.cat

Guidelines for authors

The journal *Studies in Oral Folk Literature* publishes original scientific papers. The Scientific Committee, with the assistance of the Editorial Board and specialists from outside the Universitat Rovira i Virgili, assesses the papers submitted and decides whether or not they are suitable for publication.

If they are to be published, the papers must conform to the following guidelines:

1. Language

The papers can be written in Catalan, Aragonese, English, French, Galician, Italian, Occitan, Portuguese or Spanish.

2. Length

(a) Articles: 8,000 words, including bibliography, annexes and figures (graphics, photographs, maps, etc.). The coordinators may allow different lengths in the monographic section.

(b) Notes: 1,000 words.

(c) Reviews: 3,000 words.

3. Title and name of author

(a) Initial title (14-point Times New Roman [TNR] font, bold and centred).

(b) Name and surnames of the author or authors (in italics), name of the institution to which they are affiliated and e-mail address (in 12-point TNR font and centred).

4. Abstracts and key words

(a) Abstracts should be in the same language as the text and in English, 200 words long, and reveal the content and the results of the work (in 10-point TNR font, in italics, justified left and right, and single-spaced.

(b) Five key words in the same language as the text and in English to make it easier to index the paper (in 10-point TNR font, italics, justified left and right and single-spaced).

5. Format and typography

(a) Configuration of the page: DIN A4 (21 x 29.7 cm) with 2.5 cm margins.

(b) The body of the text must be written in 12-point TNR font, justified left and right with 1.5 line spacing.

(c) The headings of all sections and subsections must be numbered (1, 2, 2.1, etc.), and written in 12-point, bold TNR font.

(d) Notes should also be written in TNR font, but 10 point and single-spaced.

(e) Paragraphs shouldn't be blocked and the first line indented by 0.5 cm, except in the first paragraph of each section, which will not be indented.

(f) The pages must be numbered and include the notes at the foot of each page and the bibliographical references at the end of the text.

(g) All originals presented in Romance languages should use angle quotes (« »).

6. Quotes

(a) Every quote, direct or indirect, will reappear in the final bibliography.

(b) Quotes that are less than four lines long need to be incorporated into the text, in round type and enclosed in quotation marks; if they are more than four lines long, they must be set off as a different paragraph, in round type and without quotation marks, in 10-point TNR font, single-spaced and indented by 1 cm.

7. Bibliographical references

(a) For quotes in the body of the text, use the author-date system, with the first surname of the author (before or inside the bracket) followed by the date, a colon and the number of the page (or page range) cited: (Surname date: page), (Surname date), Surname (date: page).

(b) The second surname will only be mentioned if there is more than one author in the bibliography with the same surname.

(c) Should references be made to more than one work by the same author from the same year, lower case letters will be placed after the date.

(d) If a work has more then one and up to three authors, the names will be separated with a semicolon. If there are four or more authors, only the first name will be mentioned followed by *et alii*.

(e) The bibliographical references will be put in alphabetical order at the end, the text must be justified and hanging indented (1 cm.). As a general rule, the author's surname will be in small capitals. The bibliographical references must follow the examples below:

i) Books: Surname, Name (year): *Title*. Collection. Place of publication: Publisher.

Example: Oriol, Carme; Josep M. Pujol (2008): *Index of Catalan Folktales*. Folklore Fellows' Communications 294. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

ii) Chapters or book sections: Surname, Name (year): «Title of the chapter». In Name Surname (ed.): *Title of the book*. Place of publication: Publishers, p. x-y.

Example: Dégh, Linda (1972): «Folk narrative». In Richard M. Dorson (ed.): *Folklore and folklife. An introduction*. Chicago/London: The University of Chicago Press, p. 54-83.

iii) Articles in journals or periodicals: Surname, Name (year): «Title of the article». *Title of the Journal* no. x (date): y-z.

Example: Pujol, Josep M. (1994): «Variacions sobre el diable». *Revista d'etnologia de Catalunya* no. 4 (February 1994): 44-57.

iv) For documents that can be found on Internet, as well as the correct citation , give the full address and the last date of access.

Example: *RondCat: Catalan Folk Tales Search Engine*. Folklore Archive. Department of Catalan Studies of the Universitat Rovira i Virgili <http://www.sre.urv.cat/rondcat> [last access: November 2011].

8. Illustrations

If an article contains illustrations, they should be submitted separately and must be of sufficient quality to be printed. The can be submitted in the most common electronic formats (preferably .jpg) and instructions about where they are to appear must be given.

9. Selection process

The papers submitted that follow the guidelines described above will be reviewed anonymously by two reviewers and, within a maximum of three months, authors will be told whether their papers have been accepted for publication or not. Both of the reviewers' reports must be favourable if the paper is to be published; if one of the reviews is not favourable, the text will be sent to a third reviewer, whose decision will be final.

10. Conditions of publication

All papers that do not comply with the requirements of format, presentation, content, deadlines or appropriateness or accuracy of language will be returned to their authors. Publication in the journal does not involve any form of remuneration.

11. Responsibility of the authors

The authors are exclusively responsible for the content of the article. Submitting an original paper to the journal *Studies in Oral Folk Literature* means that authors must accept all these requirements.

12. Publication

The journal is published online under a Creative Commons licence and will be printed on demand.

13. Submission of originals

All originals must be sent in electronic format, preferably Word (.doc), by e-mail, or in electronic and paper format to the following address:

Arxiu de Folklore
Departament de Filologia Catalana
Universitat Rovira i Virgili
Avinguda Catalunya, 35
43002 Tarragona
folk@urv.cat

Estudis de Literatura Oral Popular
Studies in Oral Folk Literature

ISSN: 2014-7996 | http://revistes.publicacionsurv.cat/index.php/elop

BUTLLETA DE SUBSCRIPCIÓ

Informació del subscriptor

Nom: ....
Cognoms: ....
Institució: .... CIF: ....
Direcció: ....
Població: .... Província: ....
Codi postal: .... País: ....
Adreça electrònica: ....
Telèfon: ....

Data: .... Signatura: ....

Subscripció
☐ Tarifa bianual (2 números): 20 €

Números solts
Preu per exemplar: 12 €
Indiqueu els números: ....

Modalitat de pagament
Transferència al número de compte del banc BSCH
C/C 0049 1877 49 2910661321 AL
IBAN: ES64 0049 1877 49 2910661321
SWIFT: BSCHESMMXXX

☞ Per a formalitzar la subscripció cal enviar una còpia digitalitzada de la butlleta amb les dades correctament introduïdes i una còpia del justificant de la transferència bancària a l'adreça de correu electrònic següent: folk@urv.cat

La revista *Estudis de Literatura Oral Popular* neix des de l'Arxiu de Folklore del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili amb la voluntat d'esdevenir una plataforma de divulgació de la recerca en el terreny de la «literatura oral popular», una literatura que, des d'una perspectiva actual, entenem com a comunicació artística interactiva.

The journal Studies in Oral Folk Literature *has its origin in the Folklore Archive of the Department of Catalan Studies of the Universitat Rovira i Virgili and aims to become a platform for publishing research in the field of "oral folk literature". From the current perspective, this literature is regarded as interactive artistic communication.*

[publicacions] urv

http://revistes.urv.cat/index.php/elop

ISSN: 2014-7996
DOI: 10.17345/elop